

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

DEPARTAMENTO DE HISTORIA PREHISTORIA Y ETNOLOGÍA



TESIS DOCTORAL

**Música popular tradicional en la provincia de Guadalajara: análisis
del proceso de innovación y cambio cultural**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

María Asuncion Lizarazu de Mesa

DIRIGIDA POR

Manuel Fernández-Miranda Fernández

Madrid, 2002

ISBN: 978-84-8466-153-5

©María Asuncion Lizarazu de Mesa, 1992

M^º ASUNCION LIZARAZU DE MESA

MUSICA TRADICIONAL EN LA PROVINCIA DE GUADALAJARA: ANALISIS DEL
PROCESO DE INNOVACION Y CAMBIO CULTURAL

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID. FACULTAD DE GEOGRAFIA E
HISTORIA. DEPARTAMENTO DE PREHISTORIA Y ETNOLOGIA. 1991

MARIA ASUNCION LIZARAZU DE MESA

MUSICA POPULAR TRADICIONAL EN LA PROVINCIA DE GUADALAJARA:
ANALISIS DEL PROCESO DE CAMBIO CULTURAL

Directores:

Dr. Manuel Fernandez-Miranda. Catedrático del Departamento de Prehistoria y Etnología de la Universidad Complutense de Madrid

Dr. Antonio Limón Delgado. Conservador del Museo de Artes y Tradiciones Populares de Sevilla

UNIVERSIDAD COMPLUENSE DE MADRID

Facultad de Geografía e Historia

Departamento de Prehistoria y Etnología

1991

AGRADECIMIENTOS

Un trabajo de investigación de la naturaleza de una tesis doctoral suele presentarnos dificultades de diverso signo a los doctorandos, pues la mayoría de las veces constituye nuestra primera investigación de envergadura. Estas dificultades aumentan cuando, como en el caso presente, la tesis se realiza fuera de cualquier proyecto avalado por una institución docente o de investigación. Ello es debido, en parte, a la corta trayectoria de vida de la Etnomusicología -apenas cuarenta años con esta denominación- y a la aún más novedosa de la Antropología de la Música que hasta ahora no han sido contempladas ni en los programas de estudio de los conservatorios, ni en los de los departamentos de Antropología, las cátedras de Etnología o las de Música de la Universidad, las cuales, por su parte, atraviesan frecuentemente también con dificultades para instaurarse en la organización universitaria.

Por ello, quiero manifestar mi agradecimiento a D. Manuel Fernandez-Miranda y a D. Antonio Limón Delgado quienes, al aceptar la dirección de esta tesis mostraron su apoyo a mi proyecto y otorgándome su confianza personal me impulsaron a seguir adelante. De gran importancia para mí fueron las

conversaciones mantenidas con el Dr. Limón cuya personalidad y conocimientos me enriquecieron en gran medida. Sus sugerencias y su capacidad para enfocar el tema desde puntos de vista diferentes me fueron planteando interrogantes que, según se iban resolviendo, dieron forma al trabajo.

Agradezco a D. Josep Martí sus orientaciones bibliográficas en lo referente a los estudios del cambio en la Música, sin las cuales me hubiera demorado más de lo deseado en la selección de lecturas, y el haberme proporcionado algunos artículos que no estaban en las bibliotecas de Madrid; a D. Luis Díaz sus comentarios en torno a determinados conceptos y el haberme dado a conocer bibliografía sobre poesía popular. También a aquellas personas con los que alguna vez intercambié pareceres e información. Especialmente sugerentes fueron las conversaciones mantenidas con Rubén Perez Bugallo sobre cuestiones metodológicas y con Joaquín Díaz que me ofreció datos sobre la difusión de algunas canciones en pliegos de cordel.

La Institución "Marqués de Santillana", de la Diputación Provincial de Guadalajara subvencionó el trabajo de campo sobre la que se apoya esta tesis, en el que tomó parte José Luis Mingote Calderón, a quien debo los dibujos, mapas y algunas fotografías. Mi gratitud a Pablo Pelaez, autor de las transcripciones musicales y a quienes me remediaron mis problemas con los ordenadores: a Juan Antonio García Castro que me dedicó muchas de sus horas libres para elaborar los cuadros explicativos del capítulo III, que nos resultaron más laboriosos de lo que en

principio pensábamos y a José Luis Helvar y José Lizarazu Gonzalez que hicieron posible la impresión correcta del texto.

Por último, y no por ello menos fundamental, sino todo lo contrario, el reconocimiento a mis amigos y a mis padres por infundirme el aliento necesario para concluir este trabajo cuando mi ánimo decaía.

v
INDICE

INTRODUCCION

- OBJETIVOS Y METODO
- MATERIALES Y FUENTES
- DESCRIPCION DE LA ESTRUCTURA DEL TRABAJO

I.- METODOLOGIA:

1.- BASE TEORICA

- 1.1.- ASPECTOS GENERALES DEL CAMBIO CULTURAL
- 1.2.- EL ANALISIS DEL PROCESO DE INNOVACION EN LA
MUSICA TRADICIONAL
- 1.3.- DEFINICION DE LOS CONCEPTOS EMPLEADOS EN ESTE
ESTUDIO

2.- METODO DE DOCUMENTACION

2.1.- APROXIMACION AL AREA DE ESTUDIO

2.1.1.- Datos geográficos

2.1.2.- Elaboración del mapa de campo

2.2.- TRABAJO DE CAMPO

II.- DESCRIPCION DEL REPERTORIO DE MUSICA POPULAR TRADICIONAL DE GUADALAJARA EN RELACION A SU CONTEXTO SOCIAL

1.- ESTRUCTURA ESTROFICA

2.- REPERTORIO DE CANCIONES

1.- CANCIONES PROFANAS

1.1.- Ciclo de vida humano

1.2.- Ciclo festivo en relación con las estaciones del año

1.3.- Canciones de trabajo

2.- CANCIONES RELIGIOSAS

1.1.- Ciclo litúrgico

1.2.- Dedicadas a la Virgen

1.3.- Santoral

1.4.- Rogativas

1.5.- De ánimas

3.- BAILES Y DANZAS

- 1.- BAILES FESTIVOS O DE RECREO
- 2.- DANZAS RITUALES O DE CEREMONIA

4.- INSTRUMENTOS MUSICALES

- 1.- IDIOFONOS
- 2.- MEMBRANOFONOS
- 3.- CORDAFONOS
- 4.- AEROFONOS

III.- FENOMENOS DE CAMBIO EN EL CANCIONERO DE LA PROVINCIA DE GUADALAJARA

**1.- INNOVACIONES ANTIGUAS ASIMILADAS AL CANCIONERO
TRADICIONAL**

**2.- CARACTERISTICAS DEL CANCIONERO DE GUADALAJARA.
CANCIONES QUE PRESENTAN INNOVACIONES**

3.- TIPOS DE INNOVACION SEGUN LA CLASE DE CANCION.

PROCESOS Y RESULTADOS

3.1.- MODIFICACION

3.2.- RECREACION

3.3.- PRESTAMO

4.- AGENTES PRODUCTORES DE LAS INNOVACIONES

4.1.- AGENTES RELACIONADOS CON LA IGLESIA

4.2.- AGENTES RELACIONADOS CON LA ESCUELA

4.3.- AGENTES AISLADOS, FUERA DE DICHAS INSTITUCIONES

5.- INCIDENCIA DE LAS INNOVACIONES EN EL REPERTORIO DE CADA GRUPO DE INTERPRETES Y EN RELACION CON EL ESPACIO EN QUE SE CANTA

6.- PERSISTENCIA Y CAMBIOS FUNCIONALES

IV.- CONCLUSIONES

BIBLIOGRAFIA

ANEXOS:

CRITERIOS DE TRANSCRIPCION MUSICAL (por Pablo Pelaez)

INDICES

CATALOGO DE CANCIONES Y DANZAS POR LOCALIDADES

INTRODUCCION.

Si consideramos que cada cultura tiene su música y que ésta es la expresión de los valores y las actitudes de las personas que la comparten, se puede esperar que los cambios que se producen en dicha cultura se reflejen en la música tanto como en cualquier otra manifestación cultural.

Esto parece algo aceptado en lo que se refiere a la música culta y a la actual música de masa pero no lo es tanto en lo concerniente a la música popular tradicional y por extensión a todo el folklore. La idea más comunmente divulgada respecto a ella es la de considerarla como algo arcaico frente a la música urbana, creada por un autor a través de un proceso teórico, fijada mediante la notación musical, sujeta a los cambios de moda y época y dirigida a un público que la consume para deleitarse por su valor estético primordialmente

John Blacking distingue dos tipos de aproximaciones muy frecuentes al cambio en la música de tradición oral: el de los que denomina "puristas" que son los que asumen que el cambio radical en los sonidos de esta música refleja una especie de deterioro o decadencia moral, y el de los "sincretistas", que son

los que creen que la abundante producción de nuevos sonidos indica que la comunidad se adapta sucesivamente a los cambios circunstanciales, pero en realidad ninguna de estas dos perspectivas se basa en una verdadera comprensión del fenómeno musical dentro de la cultura (1).

La música que se interpretaba en los pueblos, eminentemente rurales, hasta la primera mitad de este siglo, respondía perfectamente a una concepción de la sociedad que actualmente está desapareciendo, cuando no ha desaparecido ya. La estrecha relación entre el calendario del trabajo agrícola, el ritmo del año con el paso de las estaciones y el calendario de las fiestas religiosas -litúrgicas o relacionadas con el santoral- que la caracterizaba y que se muestra a lo largo del cancionero, de la misma manera que la estructura de la población por estamentos de edad y sexo, no existen en un campo despoblado donde las actividades, tanto laborales como de ocio, han desaparecido a causa de los cambios acaecidos en todos los niveles debido a la mecanización agrícola y la emigración. Esta nueva situación conduce a cambios formales y funcionales en el repertorio musical, a la aparición de nuevos estilos y a la sustitución y extinción de temas tradicionales. Sin embargo, aunque en la actualidad estos cambios son bien patentes, por lo radicales, la innovación, la paulatina renovación de las canciones, ha existido siempre a lo largo de la historia a un ritmo diferente en cada tipo de repertorio.

Objetivos:

Partiendo de que el cambio -al menos en un nivel superestructural- es una de las características de la cultura y, por lo tanto de la música en tanto que hecho cultural, nosotros nos vamos a centrar en el análisis del mecanismo de producción de las innovaciones en el catálogo de música popular tradicional recopilado en la provincia de Guadalajara.

Trataremos de demostrar a lo largo del trabajo que la música popular tradicional no es algo estático sino que a través del tiempo -y más específicamente en el periodo estudiado, que abarca aproximadamente desde principios de siglo- los repertorios de las distintas localidades han ido cambiando en distinto grado como respuesta a la búsqueda de lo nuevo inherente en el hombre y a la tendencia a adaptarse a la realidad socio-cultural de cada momento, adoptando nuevas músicas, modificando textos y melodías, introduciendo nuevos instrumentos musicales, pasando del repertorio de un grupo de intérpretes al de otro etc...

Partiendo de presupuestos formulados desde la Antropología y la Etnomusicología, nos proponemos como objetivos para comprender cómo se produce la innovación en el cancionero de Guadalajara:

1.- aproximación a la evolución socioeconómica de la provincia durante este siglo para poder comprender mejor el tipo de

material que se recoge, su situación de pervivencia o extinción y su relación con las características de los informantes.

2.- averiguar de qué forma está implicada la música en la cultura que la produce y la utiliza, pues esto nos va a indicar si la innovación afecta a la concepción que se tiene de la música o se limita a una innovación formal y a una introducción de nuevos estilos.

3.- examinar cómo se produce la innovación: en qué clase de canción aparece -según la clasificación que hemos aplicado, según los intérpretes y el espacio en que se canta-, quienes producen las innovaciones, que temas persisten en la actualidad y si han sufrido algún cambio funcional.

Materiales y fuentes:

El material sobre el que hemos trabajado se obtuvo desde el verano de 1985 hasta finales del año 1986 con la ayuda de una beca de investigación otorgada por la Institución Provincial de Cultura "Marqués de Santillana" de la Diputación Provincial de Guadalajara. El objetivo de la beca, según constaba en la convocatoria pública era "la recopilación del cancionero de la provincia de Guadalajara y cuantas tradiciones con tema musical se hallen", es decir, se requería la elaboración de un cancionero clásico. Nuestro interés se centró en la recogida de datos que nos permitieran conocer, de una forma global, la

relación entre música y cultura y en este sentido orientamos el cuestionario. Se recogieron canciones, danzas, indumentaria en relación con ellas, instrumentos musicales y todo lo relativo a las circunstancias que rodean su interpretación. Sin embargo, dada la limitación de tiempo -la beca se concedió en principio para un año, si bien posteriormente fue prorrogada la entrega del informe unos meses más- los datos obtenidos en estos cuatro apartados no fueron cuantitativamente homogéneos. La mayor abundancia de información se refiere a las canciones, mientras que la más general es la relativa a los instrumentos musicales, cuya desaparición en la provincia a lo largo de las últimas décadas ha sido muy grande.

Los datos recopilados se obtuvieron mediante entrevistas personales basadas en una encuesta elaborada específicamente para este fin -sobre los problemas planteados en el trabajo de campo se hablará más adelante- e inmediatamente se ordenaron en fichas de trabajo, con las que se ha elaborado un catálogo y tres índices complementarios que presentamos como anexo. El sistema de ordenación por localidades fue el primero que adoptamos al comenzar el trabajo de campo por ser el más práctico y es el que decidimos mantener finalmente dada la finalidad del catálogo, que ha pasado a formar parte de los fondos de la biblioteca de la Institución Provincial para que pueda ser consultado por los interesados en esta materia. Para facilitar más la búsqueda desde otros criterios incluimos un índice por orden alfabético de títulos y otro por orden de

clasificación que pueden dar una idea global del tipo de piezas recogidas, su carácter, contexto e intérpretes que los ejecutan.

El trabajo de campo, como queda expuesto, no fue concebido específicamente para estudiar el proceso de innovación -aunque sí era uno de nuestros focos de interés-. El planteamiento original era realizar una segunda campaña de campo enfocada a la recogida de datos en profundidad sobre este aspecto concreto que, por distintas causas, no pudo realizarse. Por lo tanto hay que considerar los resultados de nuestro análisis como un esbozo del funcionamiento de los mecanismos creación y de innovación en la música popular, ya que se parte de una información de superficie y de un repertorio de música limitado a unas características concretas que definimos en el capítulo 1. Por el mismo motivo, las cifras citadas deben ser tomadas con cierta precaución y quizás en un futuro haya que matizarlas. Sin embargo, dada la escasez de estudios en nuestro país sobre este aspecto consideramos que el modelo propuesto es válido como punto de partida y esperamos que nuevas investigaciones lo completen.

En el catálogo aparecen todos los temas recopilados en cada población, aunque las variantes recogidas en una localidad y otra sean mínimas en el aspecto musical y literario. Con ello es posible observar el trabajo realizado en cada lugar, las canciones que más fácilmente se recuerdan y, en consecuencia, que más frecuentemente aparecen y, situados estos datos en un mapa, observar la dispersión de los mismos y sus distintas variantes.

Estructura del trabajo:

El primer capítulo está dedicado a explicar la base teórica sobre la que fundamentamos nuestra investigación. Partiendo de la teoría del cambio cultural en Antropología, exponemos las diferentes tesis que se han planteado los etnomusicólogos y los antropólogos de la música sobre las características del cambio en el dominio específico de la Música y finalmente se explican los conceptos que hemos utilizado en el estudio del proceso de la innovación en un tipo de música concreto, como el que aquí se va a tratar.

En el segundo capítulo se describe el repertorio de temas musicales recogidos en la provincia de Guadalajara atendiendo especialmente al contexto social en que se interpretan ya sea dentro del ciclo de vida humano o bien en los ciclos festivos relacionados con las estaciones del año y el calendario religioso y a la función que cumple la música en la sociedad. Nos basamos en el análisis de los textos entendidos como enseñanza de valores sociales y como mecanismo de culturización; ello nos ayudará a comprender el comportamiento humano en relación con la música y nos permitirá descubrir el valor que ésta tiene en la cultura. Texto y música van estrechamente unidos y, con frecuencia, el lenguaje utilizado en los cantos difiere, como señala Merriam, del discurso común (2). A través del canto se expresan sentimientos profundamente enraizados que no se pueden

o no se atreven a expresar en otro contexto, tales como reivindicaciones, críticas, declaraciones de amor, obscenidades... Camile Lacoste señala que "no hay que perder de vista que se trata de producciones internas a la sociedad en cuestión y destinadas a su propio uso. Sí puede admitirse que en el contenido de estos textos se halla expresado un sistema de representación propio de la sociedad; dicha expresión está en realidad estrechamente determinada por las necesidades particulares del grupo en un contexto dado -expresión que mantiene relaciones más o menos estrechas con la realidad de la que además, con frecuencia, es un reflejo no conforme" (3).

La descripción de cada tema musical se ha hecho teniendo en cuenta tres ejes fundamentales:

- el espacial: lugar en el que acontece el hecho musical
- el temporal: momento en el que se interpreta (día, hora, época del año)
- los intérpretes: sus caracteres: edad y sexo; la vía a través de la cual ha tenido lugar el aprendizaje y las características de la interpretación.

En cada uno de ellos se recogen datos sobre los cambios producidos en el cancionero, que serán analizados en el siguiente capítulo.

La última parte está dedicada a revisar los tópicos de lo estático y lo arcaico, examinando la dinámica del cancionero y analizando los factores que favorecen y producen

la introducción de innovaciones: qué tipo de innovaciones son, en cual de los tres momentos principales del proceso musical se produce: el compositivo, el de aprendizaje y el de interpretación; si estos cambios se manifiestan únicamente en el repertorio o también se constatan en las citadas fases tanto en el pasado o si lo hacen en la transmisión cultural en curso; quienes producen las innovaciones, en qué tipos de canciones recaen y con qué frecuencia

Los mecanismos a través de los cuales se produce el cambio son difíciles de documentar ya que, en su mayoría, han sucedido en el pasado, aunque se trate de un pasado reciente, cuando esta música estaba en plena vigencia. Hemos trabajado, por lo tanto, sobre la memoria de los informantes y sus características condicionan los datos obtenidos. No existe documentación escrita sobre las circunstancias en que se producen los procesos de creación y transmisión. El aprendizaje cultural se adquiere generalmente por la vía de la oralidad y, en la mayoría de los casos, se trata más de una vivencia que de un proceso consciente. Además, las instituciones a través de las cuales se obtienen los conocimientos en el interior de la comunidad, no están explícitamente dedicadas a la enseñanza - esta se obtiene a través de los usuarios de cada repertorio, por grupos de edad y sexo- lo que dificulta la investigación del proceso. Los cambios producidos por sujetos procedentes del exterior de la comunidad, sin embargo, están más sistematizados a través de instituciones como la escuela o las catequesis parroquiales y, es más frecuente conocer, incluso con nombres

concretos, los agentes introductores del cambio. Nosotros analizaremos unicamente las innovaciones que han sido consideradas como tal por los informantes, aquellas de las que se tiene conciencia. Finalmente, esbozamos el proceso de cambio en la actualidad señalando el tipo de repertorio desaparecido, el que persiste y el que se reconstruye sobre una nueva concepción de la música.

La tensión actual -quizás más acentuada que en otros momentos de la historia- se establece entre la nueva música popular, con carácter masificador y homogeneizante a causa de los mass-media, y la tendencia a conservar elementos diferenciadores considerados hoy como las propias señas de identidad, tradicionalmente en conexión con instituciones que - cuando aún existen- están en vías de desinstitucionalización. La primera fuerza, como veremos, tiene más poder entre las nuevas generaciones, ligadas a la ciudad, pues, en su mayoría, solo acuden a los pueblos los fines de semana o en vacaciones. La estructura de la población de las pequeñas localidades que forman la provincia, con una edad media elevada, no favorece la "vivencia" de unos hechos musicales que estaban integrados en una forma de vida que, cuando menos, languidece y, que en muchas ocasiones, es un hecho ya definitivamente perdido, que ha pasado al dominio de la historia. La tendencia conservadora en la actualidad se fija fundamentalmente en la conservación o recuperación del canto o la danza en sí mismo, mediante la organización de rondallas, certámenes o la promoción de recopilaciones de cancioneros.

1. John Blacking. "Some problems of theory and method in the study of musical change". Yearbook of the International Folk Music Council, vol. IX, 1977

2. Alan P. Merriam Antropologia della musica. Palermo, Salerio Ed. 1983. Cap. 10, pag. 191 (1ª ed. en inglés en 1964)

3. Camile Lacoste. "La tradición oral" en la obra de R. Cresswell y M Godelier Utiles de encuesta y análisis antropológico. Madrid, Fundamentos, 1981. Pag. 109

I.- METODOLOGIA

1.- BASE TEORICA

1.1.- ASPECTOS GENERALES DEL CAMBIO CULTURAL:

Durante mucho tiempo se ha considerado la cultura campesina rural como algo estático, sin historia, que no evolucionaba, para explicar su tradicionalidad y su arcaísmo. Frente a ella, la cultura urbana se caracterizaba por su dinamismo y apertura a los cambios así como por ser productora de los mismos. Esta concepción, mantenida a causa de la escasez de trabajos dedicados al estudio de la dinámica de la cultura en nuestro país, se debe también, en gran parte, a la herencia de teorías antropológicas interesadas más en el origen y la difusión de determinados rasgos culturales -evolucionismo unilineal, difusionismo, particularismo histórico- o de aquellas otras que ponen de manifiesto la estabilidad y continuidad de la cultura -funcionalismo y estructuralismo- minimizando los aspectos históricos y considerando negativos los factores de cambio.

El interés de la antropología por el análisis de los fenómenos del cambio social y cultural creció en el momento en que se hicieron patentes los trastornos ocasionados por el colonialismo europeo en las sociedades colonizadas. Hacia los años treinta, los antropólogos comenzaron a considerar el estado de perpetuo cambio de toda cultura y desarrollaron la noción de "diversidad de ritmos culturales". M.J. Herskovits señaló las diferencias entre los anteriores estudios dedicados al cambio cultural, interesados por los cambios ya realizados en el pasado -basados en teorías evolucionistas y difusionistas- y los nuevos, consagrados a las transformaciones contemporáneas "en curso".

Varias fueron las causas que por producir alteraciones en las condiciones de vida de una sociedad se señalaron como responsables de los cambios culturales. G. P. Murdok destacó:

- aumentos o disminuciones de la población
- cambios en el medio ambiente geográfico
- migraciones a nuevos ambientes
- contactos con pueblos de culturas diferentes
- catástrofes naturales y sociales como inundaciones, pérdidas de cosechas, epidemias, guerras, depresiones económicas, descubrimientos accidentales etc.
- acontecimientos biográficos tales como la muerte o el ascenso al poder de un dirigente político poderoso (1).

A las citadas, I. Hogbin añadió la insatisfacción de las reglas existentes que conducen a una evolución, a veces directa o indirectamente desencadenada por el juego de influencias exteriores (2).

Los primeros estudios dedicados al cambio cultural se interesaron por diferenciar:

1.- El cambio interior, caracterizado por lentas innovaciones fundamentalmente en su aspecto de variaciones

2.- El cambio exterior o aculturación que según la definición clásica dada por R. Redfield, R. Linton y M. Herskovits "comprende los fenómenos que se producen cuando grupos de individuos con culturas diferentes se encuentran en contacto directo y continuo, con los cambios que desencadenan en los "patterns" culturales de uno y otro de estos grupos o de los dos" (3).

M. Herskovits al analizar el proceso de aculturación observó cómo éste podía variar dependiendo del tipo de contacto, ya se tratase de:

- relaciones amistosas u hostiles entre los dos grupos
- igualitarias o de dominación
- que el contacto afectase a toda la población o sólo a ciertos elementos de ella
- que las dos culturas fueran igualmente complejas, o no

- que tuviera lugar entre poblaciones de la misma importancia numérica, o no -si bien, en ocasiones, una minoría numérica puede convertirse en mayoría política y detentar el poder social-
- que el contacto estuviera ligado al desplazamiento de la población de un lugar a otro, o no

También propuso tener en cuenta las características del proceso, tales como:

- el grado de diferencia cultural en tecnología, ideología, estructura social..
- las circunstancias o intensidad del contacto -prolongado o esporádico-
- la situación de superordinación o subordinación, es decir la posición dominante de una respecto a la otra en el orden político, económico o territorial
- los agentes de contacto: propagandistas, comerciantes, funcionarios... (4).

El concepto de aculturación dió lugar a varios puntos de discusión y acuñó algunos términos nuevos tales como two ways process para explicar que cuando dos grupos entran en contacto, los dos resultan afectados por el cambio aunque unicamente sea en el sentido de "acción-reacción"; desarrolló la noción de punto cero que reflejaba la preocupación por fijar el punto a partir del cual los cambios sociales y culturales comienzan a producirse; se

preocupó por el estudio de los sectores de última persistencia del sistema anterior y de última resistencia al sistema nuevo y definió conceptos como reacción en cadena y reacción o respuesta total; también dió lugar a diferenciar a los sistemas socio-culturales en sistemas rígidos - presentan más riesgo de desmoronamiento- y sistemas flexibles -pueden observar gran cantidad de cambios sin sufrir grandes crisis-; o a tener en cuenta el grado de compatibilidad-incompatibilidad de los sistemas que entran en contacto.

Murdok sistematizó las diferentes fases por las que transcurre el proceso de cambio cultural (5):

1.- Innovación: es la formación de un nuevo hábito por un solo individuo que es aceptado o aprendido por otros miembros de la sociedad. Es este hecho, el llegar a ser socialmente compartido, lo que le diferencia de los hábitos puramente individuales. Diferencia cuatro tipos de innovación:

a.- Variación: representa una ligera modificación de la conducta habitual preexistente.

b.- Invención: implica la transferencia de elementos de un contexto situacional a otro o a su combinación en una nueva síntesis, por lo tanto depende del contenido existente en la cultura y requiere cierto grado de creatividad. Es lo que F. M. Keesing denomina "innovación primaria".

c.- Tentativa o experimentación: es lo que los psicólogos llaman "aprendizaje por prueba y error". Puede dar lugar al surgimiento de elementos que muestran poca o ninguna continuidad con el pasado.

d.- Préstamo cultural: cuando el innovador no es el originador de un nuevo hábito, sino su introductor. Para Murdok, "el préstamo cultural es altamente económico y la mayoría de los pueblos tienden a saquear los recursos culturales de sus vecinos". La adopción de préstamos culturales depende de los contactos de cada cultura y solo se aceptan si son demostrablemente satisfactorios. La selección de préstamos es una característica importante del cambio cultural.

2.- Aceptación social: también se ha llamado "difusión interna". Es fundamental para que la innovación pase a ser un elemento de la cultura. Suele ser paulatina y un factor de gran importancia en este proceso es el prestigio del innovador y del primer grupo en imitarlo.

3.- Eliminación selectiva: toda innovación, en cuanto pruebe ser más satisfactoria que sus alternativas, perdurará como hábito cultural, pero cuando cese de proporcionar satisfacciones semejantes, disminuirá y, finalmente, desaparecerá.

4.- Integración: es el proceso de adaptación a la cultura. En el caso de la modificación externa o aculturación, Herskovits llama

la atención sobre el proceso de reinterpretación y de sincretismo para lograr una buena integración cultural. Considera reinterpretación el proceso por el cual viejos significados se atribuyen a nuevos objetos o por el cual nuevos valores cambian el significado de las viejas formas. Por su parte, el sincretismo -un aspecto de la reinterpretación-, es el proceso por el que elementos de dos o más culturas se funden.

Murdock concluye diciendo que "El tiempo que debe transcurrir entre la aceptación de una innovación y la terminación de los reajustes integrativos que siguen su curso han sido llamados adecuadamente por Ogburn "lapso cultural". Durante ese lapso la gente intenta, mediante la variación, invención, tentativa y préstamo cultural, la modificación de las viejas ideas y costumbres de acuerdo con las nuevas, y de ajustar las nuevas a las viejas, así como la eliminación de las incongruencias y fuentes de fricción e irritación" (6).

Los avances teóricos producidos en este sentido, con mucha frecuencia basados en estudios de las llamadas "sociedades primitivas", han podido ser aplicados al examinar las llamadas "sociedades complejas" de Occidente. Nosotros vamos a servirnos de algunos de estos conceptos para analizar el cambio producido en el cancionero tradicional de la provincia de Guadalajara.

1.2.- El análisis del proceso de innovación en la música tradicional:

Los estudios sobre música tradicional, objeto de análisis de la Etnomusicología y de la Antropología de la Música, han sufrido una evolución paralela a la de la propia Etnografía y, aunque más lentamente, a la de la Antropología. En los orígenes de la disciplina, a finales del siglo XIX, el interés se centró en la musicología comparada y en la música producida por sociedades extrañas a la civilización occidental. Hacia mediados del siglo XX -momento en que apareció el término Etnomusicología, publicado por primera vez por Jaap Kunst- se fue ampliando el ámbito geográfico y el objeto de estudio. Kolinski, por ejemplo, sostiene que "no es tanto la diferencia de área geográfica en examen como la metodología general, lo que caracteriza a la etnomusicología respecto a la musicología" (7). La influencia que el desarrollo de la Antropología ejerció sobre los etnomusicólogos se puso de manifiesto en la especial atención que se fue prestando paulatinamente a los aspectos culturales. Sin embargo, la falta de delimitación de este dominio de la música y la cultura se refleja en la amplia variedad de definiciones que se le ha dado y que Bruno Nettl ha resumido de forma concisa:

- definida por el material estudiado, se ha denominado Etnomusicología al estudio de la música llamada primitiva, tribal o posiblemente antigua; de la música no occidental; de toda música

que no pertenece a la cultura del propio investigador; de la música de tradición oral; de toda música de una localidad determinada; de la música de un determinado grupo de población que la considera como particularmente suya, p. e. la música "negra" de los Estados Unidos; de toda música contemporánea; de toda música producida por el ser humano.

- definida por el tipo de actividad incluye: estudios comparativos (de sistemas musicales y de culturas); el estudio de la música en la cultura o, quizá en su contexto cultural y los estudios históricos de la música Oriental y "primitiva".

- según los últimos objetivos se dedica a: la búsqueda de los universales; la descripción de todos los factores que genera el patrón de sonido producido por un único compositor o sociedad; la ciencia de la historia musical que lleva al establecimiento de las leyes que gobiernan el desarrollo musical y el cambio (8).

La diversidad se extiende a la denominación misma de la disciplina que varía dependiendo de que se acentúe más la perspectiva cultural o la puramente musical. Alan Merriam, por ejemplo, definió a la Etnomusicología como el estudio de la música en la cultura y a una de sus principales obras, en las que trata de unificar estas dos perspectivas, la titula "Antropología de la Música". En posteriores estudios subrayó aún más la importancia del estudio de la música no solo en sí misma sino en relación con su

contexto cultural considerando que la Etnomusicología era el estudio de la música como cultura lo que suponía la aplicación de la teoría de la naturaleza de la cultura a la música.

El modelo de estudio propuesto por Merriam -que incluía tres niveles de análisis: conceptualización sobre la música, comportamiento en relación a la música y el sonido musical en sí mismo- ha sido desarrollado por numerosos especialistas durante más de veinte años. A partir de los logros conseguidos al estudiar la relación entre música y cultura, el interés en los últimos años se dirige más hacia el estudio de los procesos que de los productos en sí mismos: procesos de cambio a través de la historia y en la actualidad, procesos sociales que sustentan los hechos musicales y procesos individuales de creación y de interpretación de piezas concretas, repertorios y estilos (9) produciéndose una interrelación mutua entre los niveles de análisis determinados por Merriam.

Unido al desarrollo de la Sociología nacieron disciplinas como la sociología de la Música que intenta comprender las formas musicales en relación con el desarrollo histórico de las sociedades humanas y que para Ivo Supicic -como para Charles Seeger con respecto a la musicología- presenta grandes similitudes con la Etnomusicología:

"La Sociología y la Historia social de la música apuntan a un mismo objetivo: descubrir los usos y las funciones de la música en la sociedad con el fin de comprender porqué y para quien puede servir. Aquí ya se puede vislumbrar el profundo parentesco de estos campos con la Etnomusicología" (...) "En efecto, la Etnomusicología ha desarrollado considerablemente su análisis de los usos y las funciones de la música étnica. La Sociología y la Historia Social de la Música han de hacer lo mismo en su propio ámbito, la música culta" (10).

Siguiendo en esta dirección han surgido otros términos como "Etnosociología de la Música" definida como el estudio del "fenómeno musical en tanto que hecho a la vez cultural, social, y psíquico entre los grupos étnicos o poblaciones rurales que se encuentran en una fase de profunda transformación sociocultural, es decir, entre aquellos en los que se puede observar una mezcla de comportamientos tradicionales y el comienzo de actitudes racionalistas; se dedica a observar las relaciones dialécticas que se establecen entre la evolución de un sistema musical y las de cada una de las otras partes de la realidad social y cultural; busca conocer las correlaciones que la dinámica de este fenómeno social presenta con las de la pluridimensionalidad del fenómeno social total" (11).

Para Bruno Nettl cada una de estas aproximaciones tiene como base metodológica una disciplina diferente: la música en su

contexto cultural se basa en la Musicología clásica; el estudio de la música en la cultura sigue los métodos convencionales de la Historia y la Etnografía y el estudio de la música como cultura es una especialidad de la Antropología. Por esto, incluso la identidad misma de la disciplina se ha cuestionado frecuentemente. Unas veces ha sido considerada como una disciplina desarrollada, otras como una rama de la musicología o de la antropología, otras como un campo interdisciplinario y finalmente como lo que la musicología debería ser pero que no alcanza a ser. (12)

Las dos últimas formas citadas de tratar el tema están determinadas por la concepción previa que se tenga de la cultura y de la música. Como ya hemos dicho más arriba, durante el segundo tercio aproximadamente de este siglo se comenzó a cuestionar la estabilidad de la cultura y a considerarla, por el contrario, como algo cambiante. Los etnomusicólogos, al mismo tiempo que los antropólogos, aumentaron su interés por el conocimiento de los procesos de cambio manifestados en la música, enfocando sus análisis desde distintas teorías: particularismo boasiano, funcionalismo, estructuralismo... Pero también la música ha sido considerada por los estudiosos como uno de los elementos más estables de la cultura, aún teniendo en cuenta que la intensidad y velocidad del cambio varían de una cultura a otra, y por ello también se han realizado estudios sobre las regularidades, es decir, sobre lo que permanece constante. En ambos casos, los conceptos utilizados para el análisis fueron los definidos para el estudio del cambio

cultural en general. Así, Bruno Nettl señaló como determinantes del cambio en la música:

- la calidad de las relaciones políticas, económicas y demográficas entre las sociedades afectadas.
- el grado de compatibilidad entre las culturas en contacto y entre los sistemas musicales
- el grado en que el sistema musical está integrado, es decir que constituye una combinación lograda de sus componentes ajustados entre sí (13)

De la misma manera, Alan Merriam y Curt Sachs en su último trabajo distinguieron entre cambios externos e internos. El primero de los autores citados expone las distintas teorías que han explicado el cambio interno:

1.- depende de la concepción de la música que opera en un sistema cultural dado -sobre su origen, la composición, el aprendizaje- que constituyen las coordenadas sobre las cuales la modificación puede ser estimulada o bloqueada.

2.- En un sistema musical dado se pueden encontrar distintos tipos de música que varían en grado diferente. Por ejemplo, en el canto religioso, la posibilidad de modificación es más reducida que en la música colectiva o recreativa.

3.- la variación interna depende del concepto de variabilidad cultural permitida en una determinada sociedad.

La innovación externa o aculturación viene estimulada por el contacto cultural. El interés se centró en un aspecto concreto: el sincretismo; en él la modificación se produce tanto a nivel de los valores como en el nivel formal y varía según la semejanza entre las culturas en contacto, la naturaleza del estilo musical y la del repertorio al que pertenece un canto determinado.

Merriam reconoció, sin embargo, que esto no explicaba el cambio y subrayó la necesidad de construir una teoría que combinara ambos factores (14)

Alan Lomax sostiene por su parte que existe una correlación directa entre cambio musical y cambio social, teoría que ha sido discutida entre otros por John Blacking quien piensa que la música tiene sus propias leyes y no siempre se relacionan los cambios musicales con los sociales y viceversa. Para descifrar estas leyes es necesario identificar y evaluar las fuerzas de resistencia al cambio y las que por otro lado lo exigen, que actúan en un momento y lugar determinado. Por ejemplo, Naziz A. Jairazbhoy, siguiendo este criterio en un estudio sobre la estabilidad y el cambio en el occidente de Rajasthan engloba estas fuerzas en tres grupos:

- 1.- Hechos naturales: factores de población o desastres naturales
- 2.- Factores internos, entre los que diferencia a los que mantienen la tradición, los que conducen al cambio, las características del grupo y las de los individuos
- 3.- Factores externos (aquellos que actúan sobre una comunidad o un pueblo pero que no proceden de ella) entre los que también aparecen fuerzas modernizadoras y fuerzas que mantiene tradición (15)

A esta aproximación que podemos denominar sincrónica, Blacking considera necesario añadir otras dos para la comprensión definitiva del cambio musical: una perspectiva diacrónica, puesto que a todo cambio se le presupone una profundidad histórica -existe un período de latencia previo al del propio cambio- y una perspectiva biológica puesto que piensa que la música es una de las formas distintivas del comportamiento humano, precede al lenguaje en la evolución del homo sapiens y por lo tanto es uno de los primeros y más básicos elementos del sistema humano de pensamiento y acción; los fundamentos biológicos de la música siempre forman parte de la infraestructura de la sociedad: la música expresa emociones, sentimientos que en unas ocasiones reflejan un cambio social y en otras pueden incluso provocarlo. Esta perspectiva auna los análisis sincrónico y diacrónico de la acción con la búsqueda de las fuerzas de comportamiento que pueden

motivarla. Blacking ve también la necesidad de distinguir entre un cambio dentro del sistema musical, por ejemplo en el sonido o en los estilos -algo que compara con la introducción de palabras nuevas en el lenguaje-, y un cambio del sistema musical. Considera que esta distinción solo puede ser hecha relacionando las variaciones en el proceso y en los productos musicales con la percepción y los modelos de interacción de quienes utilizan la música, pues entiende que el cambio musical no tiene lugar en un vacío social. Cree que es muy interesante para diferenciar el cambio musical de la innovación o aculturación el conocer el punto de vista "folk" (emic), es decir, el de la propia comunidad que produce y consume la música, teniendo en cuenta que con frecuencia "nuevo" significa "nuevo en el sistema conocido" (16)

En este sentido, B. Nettl distingue cuatro tipos de cambio que de mayor a menor son los siguientes:

- 1.- sustitución de un sistema musical por otro.
- 2.- Cambio radical de un sistema en el que, sin embargo, las nuevas normas se han trazado sobre algunas antiguas
- 3.- Cambio gradual normal en el que contrastan elementos de continuidad con elementos de cambio

4.- Variaciones permitidas que pueden no ser percibidas como cambio desde el interior. Las diferencia del apartado anterior por su falta de dirección (17)

En estrecha relación con los postulados de Blacking, John E. Kaemer distingue varios "complejos musicales" (music complex), cada uno de los cuales responde a unas particulares relaciones entre música y sociedad, que pueden ser de gran utilidad en el estudio del cambio musical. Entiende por "complejo musical" el conjunto de acontecimientos musicales que tienen el mismo fin, están conceptualizados en el mismo sentido y sostenidos por el mismo grupo social. En la clasificación que propone combina de distinta forma las relaciones entre todos los roles involucrados en la realización de un acontecimiento musical (el del músico - intérprete y compositor-, el de la audiencia, y el del agente que organiza el acontecimiento musical cuando es alguien diferente a los anteriores), valiéndose del punto de vista "folk" para distinguirlos entre sí. Estos complejos son:

- Complejo musical individualista: compuesto de hechos musicales que responden a una motivación del propio intérprete
- Complejo musical comunal: incluye acontecimientos musicales que implican a mucha gente que participa activamente en el hecho, marcándose una pequeña diferencia entre el papel del intérprete y el de la audiencia.

- Complejo musical contractual: engloba a conjuntos de hechos musicales caracterizados por acuerdos a corto plazo entre un intérprete y un agente que también es parte de la audiencia. Estos hechos no implican una remuneración económica para el agente.

- Complejo musical patrocinado: se diferencia del anterior en que el acuerdo es por un período de tiempo extenso y los músicos reciben recompensa por el tiempo que dedican a este servicio y no por cada acto musical individual que producen. Este tipo de complejo está relacionado con frecuencia con un sistema musical de patronazgo (músicos de corte, religiosos...). Aunque los acuerdos económicos pueden ser recíprocos, el contexto social es estratificado.

- Complejo musical comercial: caracterizado por las actividades de un agente que sirve de intermediario entre el músico y la audiencia. El agente trata a la música de acuerdo con los principios económicos de la oferta y la demanda y la obtención de beneficios (18).

1.3.- Definición de los conceptos empleados en el estudio de la innovación en el cancionero tradicional de Guadalajara.

El estudio de la innovación en el cancionero de Guadalajara se planteó sobre un material que había sido previamente recopilado por mí principalmente durante los años 1985 y 1986, como ya ha quedado dicho en la introducción, con una finalidad concreta marcada por la Institución que financió el trabajo de campo: la elaboración de un cancionero clásico. Se ha partido, por lo tanto, de un catálogo de música popular tradicional circunscrita a un área rural en cuanto a tipo de habitat y economía predominante como es la provincia de Guadalajara. Sin embargo tratamos también de obtener algunos datos sociales que pudieran servirnos de punto de partida para futuras investigaciones. Así, en el cuestionario incluimos preguntas sobre el modo de transmisión y aprendizaje, los cambios experimentados en la actualidad y en las observaciones apuntamos otros datos que han sido utilizados en la elaboración de este estudio.

Somos conscientes de lo controvertido de las expresiones "popular" y "tradicional", con frecuencia llenas de una gran dosis de ideología, y por ello vamos a comenzar explicando el sentido en el que nosotros las hemos empleado.

El empleo del término "popular" equiparado a "folklore" ha sido objeto de grandes polémicas entre los antropólogos, etnólogos y folkloristas debido a la variedad de significados que se le adjudican y la dificultad de definirlo. Los folkloristas comenzaron a utilizarlo en el siglo XIX para adjetivar los aspectos "puros" de la identidad local, aquellos que diferencian a un grupo de otro (19) perdurando este significado hasta la actualidad. Los medios de comunicación de masas, por su parte, entienden por popular aquello que es consumido masivamente. Desde la política, en fin, se ha fomentado en multitud de ocasiones el "populismo" de distinto signo como "modo de usar la cultura para edificar el poder" (20). García Canclini resalta dos aspectos fundamentales en este sentido: "su esfuerzo por modernizar el folklore convirtiéndolo en fundamento del orden y el consenso y, a la vez, revertir la tendencia a hacer del pueblo un mero espectador" (21). Lombardi Satriani, por su parte, propone una nueva interpretación de folklore y lo define como "Una parte distinguible de un patrimonio mental colectivo estabilizado cualquiera, y precisamente la parte propia de las clases subprivilegiadas (y por consiguiente culturalmente subalternas) de una sociedad cualquiera" (22). Desde una perspectiva marxista el folklore se presenta para dicho autor como una subcultura producida por las clases subalternas de la sociedad dividida en clases, entendiendo por subcultura el aspecto particular que una cultura toma como parte definible e individualizable (subgrupo) del grupo cultural, tal como lo define Manfredo Roncioni en Introduzione all'antropologia culturale (23);

lo considera una ciencia particular dentro de una ciencia general como es la antropología cultural.

En relación con la música popular Béla Bartok distinguió en su país, Hungría, dos géneros de materiales:

- Música popular ciudadana o música culta popularesca: son melodías de estructura más bien simple compuestas por autores pertenecientes a la clase burguesa. Difundidos sobre todo en esa clase social, llegan a los campesinos tarde y a través de algún burgués. Kodály dijo de ellas que son cantos en estrofas de una sola voz que se transmiten oralmente. En su mayor parte han sido publicadas pero no se usa cantarlas siguiendo el texto musical, ni se recuerda el nombre del autor -o se olvida fácilmente-.

- Música popular de las aldeas: melodías difundidas entre la clase campesina de un país, que constituyen expresiones instintivas de la sensibilidad musical de los campesinos (24).

Esta distinción nunca fue clara ya que, a lo largo de la Historia la música compuesta en las ciudades y transmitida oralmente fue apropiada por los campesinos en muchas ocasiones, pasando a formar parte de su repertorio, como indica Bartok. Es interesante, sin embargo, la referencia a una música popular ciudadana porque ello apunta a una concepción pluralista de la cultura, es decir al reconocimiento de distintas músicas en la

ciudad en relación con las distintas clases sociales y los diferentes públicos a los que se destina y esta concepción puede hacerse extensiva al medio rural

La definición de la escuela de Praga nos señala un atributo diferenciador importante de la música popular: "Popular es aquel canto -cualquiera que sea su origen productivo- que tiene una divulgación de masa y que está abierto a infinitas variaciones de elaboración personal" (25). Esta característica, subrayada por nosotros, marca una gran diferencia con las nuevas canciones de consumo actuales, fijadas mediante la grabación, cerradas a reelaboraciones, que consienten pocas posibilidades de manipulación textual por parte de un público de masas o, todo lo más, variaciones dirigidas hacia los aspectos rítmico-formales, si bien, en el momento en que pasan a transmitirse oralmente, su compartamiento puede variar.

El etnomusicólogo americano Bruno Nettl utiliza una serie de criterios para definir el concepto de música popular tradicional que podemos aplicar, con algunas matizaciones, al material sobre el que hemos trabajado:

1.- Está viva en la tradición oral y se conserva gracias a ella. Son músicas que se transmiten de viva voz y se aprenden de oído (26). Podemos utilizar la definición que dió Menedez Pidal a la literatura de tradición oral, más concretamente al romancero,

diciendo que es una música "que vive en variantes", pues se recrea en cada nueva interpretación. También es muy común en nuestra zona de estudio la transmisión escrita de los textos y a través de los mismos se detectan, igualmente, innovaciones

2.- Su origen es diverso. En ocasiones está estrechamente relacionada con la música culta, artística o más elaborada, pero lo más frecuente es que tanto los músicos creadores -muchas veces improvisadores-, como los cantantes o instrumentistas tengan poca o ninguna base teórica académica.

3.- Con frecuencia es antigua y su origen puede ser arcaico, pero también se puede reconstruir la historia musical en una comunidad determinada, porque el repertorio se renueva constantemente.

4.- Está asociada a actividades económicas, culturales y también puede ser de mero entretenimiento.

5.- Necesita ser aceptada por la mayoría de las personas y ser interpretada para que permanezca viva. (27)

Entendemos por música popular -en nuestro caso concreto, la de la provincia de Guadalajara- aquella interpretada por los habitantes de dicho ámbito, que, si bien no forman un todo homogéneo, poseen cierta unidad cultural, social, tecnológica y

económica, con la que se sienten identificados y que asumen como propia (28). Sin embargo, donde las diferencias entre clases sociales son más claras, el abanico de estilos musicales es también mas amplio. En localidades que han tenido importancia económica o que han ejercido como cabecera de comarca, aparece una clase social que detenta el poder económico y social en la ciudad y en la comarca con gustos más refinados y atentos a la moda. La presencia de colegios religiosos e incluso de Instituto en algunas de ellas, de buenos organistas y cultos sacerdotes y maestros creó una cultura musical más académica que facilitó la formación de bandas que daban conciertos y bailes en locales no accesibles a todo el público como Círculos y Casinos, en los que tambien poseían gramófono. Frente a ellos, los estamentos más desposeidos de estas urbes se hallaban cercanos a la población campesina, siendo sus manifestaciones musicales muy similares (daban rondas en Nochebuena, mayo, San Juan, interpretaban canciones de trabajo etc.). Sin embargo, entre las distintas clases sociales ha habido siempre intercambio cultural y lo mismo que las clases más altas participaban, en cierto grado de la música campesina, también han existido y existen músicos compositores que crearon partituras que ganaron la aceptación popular, como himnos a la localidad (en Checa, por ejemplo) o a la patrona (en Molina).

Con el calificativo "tradicional" queremos delimitar todavía más nuestra materia de estudio; con él queremos resaltar que es una música que hunde sus raíces en la historia más o menos

próxima de la comunidad, considerando necesario para denominarla como tal que al menos se haya transmitido de una generación a otra. La transmisión de un tema supone que ha sido aceptado por los usuarios, quienes se lo han apropiado de alguna manera al conservarlo en la memoria y en la práctica. Entendido así, el término incluye tanto canciones antiguas, recreadas con frecuencia en cada nueva interpretación dentro de unos límites determinados que marcan el estilo de cada repertorio, como otras más nuevas que se integraron en un cancionero local en época reciente. Este atributo, sin embargo, no lo aplicamos tanto al producto musical en sí, como al concepto mismo que se tiene de la música en una cultura dada, es decir, al sistema de relación entre música y cultura, manifestado en el proceso de creación, de transmisión y aprendizaje, de interpretación, en la división de repertorios por edades y sexo, en el uso que se hace de la música y la función que cumple etc... Por esto, cuando una canción es una innovación dentro de un repertorio local pero pasa a integrarse en una de las actividades o rituales tradicionales de la comunidad (29) también fue recopilada, coincidiendo además que, en muchos casos, era considerada tradicional en otros pueblos -es decir, su vida hacia el pasado excedía el de una generación-, en los que se interpretaba en las mismas o parecidas circunstancias.

Previo al inicio del trabajo de campo consideramos imprescindible una aproximación a la evolución económica y social de la zona estudiada, puesto que en estas coordenadas deberíamos

interpretar el material que se iba a recopilar. Una simple observación induce a pensar que el intercambio cultural que históricamente ha existido siempre entre el campo y la ciudad se ha transformado en la actualidad en una imposición de la cultura urbana sobre la rural que afecta también a los aspectos musicales. Se podría hablar de una de las características que se podía dar en el proceso de cambio señaladas por Herskovits: superordinación o posición dominante de una cultura respecto a la otra en el orden político y económico.

El proceso de cambio en el campo español ha sido estudiado desde distintas disciplinas, pero el peso de la Historia es muy importante en el estudio de la cultura de la sociedad occidental -la provincia de Guadalajara es una unidad política, que pertenece a un estado que dirige la vida social y económica de todo el territorio español-. La transformación sufrida por el campo es un proceso histórico que se acentúa a partir del siglo XVIII, manifestado en una política de apoyo a las ciudades desde las Instituciones del Estado que ha tendido a dotarlas de servicios y en un paulatino abandono de los pequeños núcleos de población. La mayor oferta laboral, cultural y de servicios tiene como resultado una lenta disminución demográfica del campo causado por la emigración de las generaciones más jóvenes durante todo este siglo, que se puede calificar de drástica en la primera mitad de los años setenta, quedando en el ámbito rural una población cada vez más envejecida. Sin embargo, los individuos que emigraron no rompieron

los vínculos con sus lugares de origen y, durante la década de los ochenta se ha observado un creciente regreso a los pueblos para temporadas largas -o los fines de semana durante todo el año- de estas personas que, después de un prolongado contacto con la ciudad se han integrado a su cultura -en especial aquellos que marcharon siendo jóvenes o niños-. Ambos movimientos, la emigración y el regreso, han contribuido al cambio musical en los dos sentidos, en el ámbito rural y en la ciudad, donde han surgido diferentes agrupaciones musicales que practican la música tradicional, y esta práctica en un nuevo contexto favorece la introducción de nuevos cambios.

El material recopilado corresponde a un momento -1985 y 1986-, a unos informantes y a un cuestionario determinado y el conocimiento de cada uno de estos condicionantes nos permite realizar un mejor análisis del mismo. Las características de los informantes: edad y sexo, definen en gran medida el tipo de canción que puedan ofrecer pues son justamente estos atributos los que determinan la práctica de los distintos repertorios de música tradicional de una localidad. La edad que poseen en el momento de la recopilación, además, nos da la pauta de la profundidad en el tiempo de la práctica de esta música, ayudada de las particularidades de la personalidad de cada individuo, memoria, conocimiento del cancionero local, aptitudes para la música etc... Finalmente, el cuestionario se planteó de tal forma que la música apareciera implicada en la cultura de la que forma parte y

que pudiera explicar algunos comportamientos culturales. La mayoría de las obras consultadas para su elaboración, sin embargo, se centraban en la documentación de cada pieza musical desde un criterio fundamentalmente etnomusicológico (30). Nosotros utilizamos un esquema etnográfico en el que las principales preguntas se movían en torno a aspectos formales: qué se canta y cómo; aspectos temporales: cuándo (momento específico, ritual o actividad a la que está unido, época del año); aspectos espaciales: dónde; aspectos del proceso de producción musical: intérpretes (quien canta) y "consumidores" (a quien va dirigida la música), cómo se aprende y se transmite y su difusión en la localidad y finalmente a aspectos relacionados con el cambio: si se continúa cantando y los cambios sufridos en la actualidad.

Este cuestionario lo dividimos en tres apartados: en el primero señalamos las condiciones de grabación, fecha y nombre del recopilador de cada tema musical; en el segundo recogemos la información que nos puede ayudar a conocer las características del cantante o informante: su nombre, edad, lugar de origen, la información que proporciona y otras observaciones que puedan ser de utilidad, como la profesión o saber si ha residido en diferentes localidades a lo largo de su vida; en el tercer apartado reunimos los datos que describen las características de cada canción: los instrumentos utilizados, la forma de interpretarla y los aspectos sociales (fecha de ejecución, contexto en el que se interpreta, intérpretes, formas de aprendizaje y transmisión, los cambios

experimentados en la actualidad, la difusión de la pieza en la localidad y otras observaciones) seguido del texto completo.

En las fichas donde han quedado recogidos definitivamente estos datos se ha añadido una cabecera con las informaciones necesarias para la localización de la canción en los índices: la localidad, el título, el número de clasificación, el número de cancionero y el número de cassette en el que se encuentra grabado. Incluimos también el análisis de la estructura métrica, la partitura y el esquema estructural o músico-literario en el que se refeja la relación entre la melodía y el texto.

Las piezas musicales se han clasificado de acuerdo con un esquema que destaca por una parte, el ciclo de vida humano, el ciclo festivo y los trabajos y por otra, el ciclo litúrgico, los cantares a la Virgen, a los Santos, las rogativas y las canciones de ánimas. Las danzas se clasifican en rituales y festivas y los instrumentos musicales según el sistema de Hornbostel/Sachs. Esta clasificación es en esencia la propuesta por M. A. Palacios Gároz, que a su vez es una síntesis de las de Olmeda, Pedrell y García Matos (31). Nosotros hemos optado por utilizar un criterio únicamente etnológico. Se podrían realizar otras utilizando un criterio estrictamente musical o sólo literario, pero mezclar todos ellos en una única clasificación pensamos que es poco clarificador. Mantenemos la subdivisión en dos grandes grupos que obedecen al contexto en el que se interpretan: canciones profanas y canciones

religiosas, aún sabiendo que estos límites no son muy claros y que en ocasiones se entremezclan.

Las canciones profanas se ordenan basándonos en:

- Quien las interpreta (el ciclo de vida humano).
- El contexto en que se ejecutan (ciclo festivo del año, ciclo de labores agrícolas y trabajos artesanos).

Las canciones religiosas, también en estrecha relación con el ritmo marcado por el discurrir del año, se dividen:

- Según el ciclo litúrgico.
- Dedicadas a la Virgen.
- Dedicadas a los santos.
- Rogativas.
- Canciones de ánimas (incluidas en este apartado pues aunque podrían considerarse como las últimas del ciclo de vida humano siempre tienen un carácter fundamentalmente religioso).

Evidentemente hay un gran número de canciones interpretadas por un grupo de personas determinado que se cantan únicamente en un época del año y que, incluso, pueden tener temática religiosa y ser ejecutadas en un contexto profano, como sucede por ejemplo en algunas rondas del periodo navideño. En estos casos, cada canto llevará tantos números de clasificación como sean necesarios para describir, de forma completa, todas sus

características. Es frecuente, pues, encontrar dos, tres o cuatro clasificaciones para una sola canción.

Hemos suprimido el apartado "Romances" señalado por Palacios Gároz por considerarlo un criterio literario, de la misma forma que no se han tenido en cuenta otras estructuras poéticas y los hemos incluido en el apartado que les corresponde según quien los interprete o el contexto en que se ejecuten: infantiles si lo cantan las niñas acompañando a algún juego, religioso de Cuaresma o Semana Santa si se canta en estas fechas o de mero entretenimiento, paseos, veladas, si no estan asociadas a un grupo de personas, función o periodo del año.

Con respecto a la clasificación de las danzas no se ha introducido ninguna variación a la propuesta por Palacios Gároz y hemos mantenido todos sus apartados a pesar de estar muchos de ellos vacíos de contenido en este catálogo -en el capítulo de danzas festivas o de recreo-, con la esperanza de que un trabajo de campo más profundo en este sector pueda dar sus frutos y completarlos.

En definitiva la clasificación que hemos empleado es la siguiente:

I.- CANCIONES

1.- Canciones profanas

1.1. Según el ciclo vital

1.1.1. De cuna

1.1.2. Infantiles

a. de corro

b. de comba

c. a la barca

d. otros juegos

e. escolares

1.1.3. De mocedad

a. rondas de mozos

b. mayos

1.1.4. De boda

1.2. Según el ciclo anual

1.2.1. Ciclo de invierno

a. Navidad

b. Carnaval

1.2.2. Ciclo de primavera

a. mayo

b. San Juan y San Pedro

1.2.3. Ciclo de verano

1.2.4. Ciclo de otoño

1.3. De trabajo

1.3.1. Faenas agrícolas

- a. arada
- b. siembra
- c. escarda
- d. siega
- e. trilla
- f. vendimia
- g. olivareras
- h. de colmenas

1.3.2. Oficios

- a. pastor
- b. pinariego
- c. carbonero
- d. esquilador
- e. molinero

1.3.3. Pregones

1.4. Entretenimiento, veladas, paseos,...

2. Canciones religiosas

2.1. Según el ciclo litúrgico

2.1.1. Navidad

2.1.2. Cuaresma

2.1.3. Semana Santa

2.1.4. Pascua de Resurrección

2.2. Cantos a la Virgen

- 2.3. Cantos a los diferentes Santos
- 2.4. Rogativas
- 2.5. De ánimas

II. DANZAS

1. Festivas o de recreo

- 1.1. Vocales
 - 1.1.1. Al agudo
 - 1.1.2. A lo llano
 - 1.1.3. Ruedas y corridos
 - 1.1.4. Boleros
 - 1.1.5. Seguidillas
 - 1.1.6. Jotas
 - 1.1.7. Habaneras
 - 1.1.8. Carrasquillas
 - 1.1.9. Jerigonzas
- 1.2. Instrumentales
 - 1.2.1. Reboladas
 - 1.2.2. Dianas
 - 1.2.3. Pasacalles
 - 1.2.4. Entradillas
 - 1.2.5. A lo llano
 - 1.2.6. Ruedas y corridos
 - 1.2.7. Al agudo

2. Rituales o de ceremonia

2.1. Paloteos

2.2. Danzas de castañuelas

2.3. Danzas de cintas y fajas

2.4. Danzas de espadas

2.5. Otras danzas sin instrumento u objeto que las caracterice (deambulatorias, formación de torres,...)

2.6. Bailes de banderas y saludos procesionales.

Hay que destacar que dentro de una misma localidad aparece un tipo de piezas musicales asociadas a fechas determinadas y a un grupo de intérpretes y otras que se pueden cantar en cualquier momento y época del año, pero observamos que una misma canción no siempre va asociada al mismo contexto en todas las localidades en las que se interpreta. Por ejemplo, canciones como El arado, Los desposorios de la Virgen o Los Mandamientos de la Pasión se cantan durante la Cuaresma en la mayoría de los pueblos en los que se han localizado, pero en otros, como en Peñalver o Galve de Sorbe se cantan en Navidad, aun refiriéndose al tema de la Pasión. Lo mismo sucede con Los Mandamientos de amor o los de Flores, El reloj y Los sacramentos que dependiendo de los lugares se cantan en Navidad (Peñalver, Bustares, Cendejas del Padrastro, Galve de Sorbe, Illana) o en mayo (Campillo de Ranas, Cardoso de la Sierra, Cabanillas del Campo).

Estos datos recogidos en las fichas nos ayudan a comprender la música en la cultura, la utilización que un determinado grupo hace de ella. Pero, siguiendo la distinción que hace Merriam, para aproximarnos a la música como cultura hemos recurrido al análisis de los textos, entendiendo a estos como un "discurso cultural" que la comunidad que se apropia de una determinada música hace sobre ella misma, por lo tanto un "discurso de identidad" y al mismo tiempo un "discurso sobre el cambio" ya que refleja las mutaciones sufridas por dicha comunidad mientras que la música con la que se identifica está vigente (32). Este análisis se ha centrado en "lo que se dice" , pero también en la estructura de cada texto pues esto nos permite conocer los esquemas a los que se ajustan algunos tipos de innovación introducidos en las canciones.

El estudio de las innovaciones que aparecen en el catálogo se han planteado desde el punto de vista del propio informante, es decir, hemos considerado innovación referido al repertorio de una determinada localidad, a todo aquel tema musical del que se recuerda el nombre de su creador o creadores o de su introductor y/o la fecha en la que pasó a formar parte del cancionero local, aunque en los pueblos vecinos sea ya considerado tradicional por haber sido olvidados estos datos (33). Es una innovación, por lo tanto que se produce dentro del sistema musical, que ocasiona un cambio gradual de estilo, pero no se traduce en una alteración en el modelo de relacionarse música y cultura, puesto

que las canciones que presentan innovaciones suelen integrarse en los hechos sociales propios de su clase. Dados los cambios sociales acaecidos en la provincia de Guadalajara, es también una innovación sucedida en el pasado, puesto que la mayoría de este repertorio ha perdido ya su funcionalidad y permanece únicamente en la memoria de los informantes pero que nos puede aportar luz sobre la dinámica de cambio que le caracterizó a lo largo de su vida.

La innovación ha sido definida por los antropólogos como la formación de un nuevo hábito por un solo individuo que es aceptado y aprendido por otros miembros de la sociedad. Coincidiendo con ella, nosotros pensamos que la innovación es debida a una decisión personal en la que influyen, además de la personalidad del individuo, los elementos ambientales socio-culturales de un momento y lugar dado. Para diferenciar las distintas clases de innovaciones que pueden darse en un repertorio nos hemos basado en el grado de creatividad que hay en cada una de ellas, agrupándolas en tres bloques:

1.- Modificación: supone el grado mínimo de innovación. Puede variar el texto sin variar la música o, más frecuentemente, variar tanto el texto como la música en cada interpretación, adaptándose a la estructura literaria y musical que caracteriza a cada tipo de canto. La modificación no siempre es considerada innovación por los propios usuarios, puesto que recae sobre un repertorio al que se le exige un grado de variación en cada nueva interpretación, como

pueden ser las diferentes rondas o las canciones de trabajo. Este tipo de innovación ha sido estudiado en profundidad por los filólogos interesados en la poesía y la narrativa de tradición oral.

2.- Recreación: cuando un tema musical ya existente, tomado en préstamo del exterior, es despojado de su texto literario para crear uno que se adapte a la nueva función de la canción.

3.- Préstamo: son aquellos temas musicales que tanto la música como el texto son traídos del exterior. El innovador no es el creador de la canción, sino su introductor.

El resultado ocasionado por la innovación puede limitarse a una ampliación, bien del repertorio local bien de una canción por adición de nuevas estrofas, o una sustitución de unos temas por otros, lo que puede tener mayores consecuencias culturales, pues ocasiona una extinción o pérdida del tema sustituido.

Uno de los objetivos propuestos ha sido conocer quienes son los agentes productores de innovaciones y si podemos hablar de un tipo de innovación desde el exterior y otra desde el interior. La innovación puede introducirse en distintas fases del proceso musical, fases que hay que considerar dentro de unas coordenadas de tiempo, espacio y características de los individuos (edad, sexo) que intervienen en cada tipo de canciones. Estas son:

1.- Creación o composición: es un proceso que, como los esteticistas y los psicólogos ponen en evidencia, requiere: acumulación de conocimientos, concepción del producto, perfeccionamiento de la imagen artística y realización técnica. Está subordinada a la aceptación del público y, por lo tanto, sujeto a los patrones musicales de cada cultura. B Nettl señala que cada composición es el producto de la mente de un individuo o grupo de individuos que son conscientes de su propia acción. Indica que la técnica más frecuente es lo que denomina recreación que se manifiesta en la incorporación a los cantos nuevos de parte de los viejos; la adaptación a músicas antiguas y la aplicación de palabras nuevas a motivos antiguos. En realidad es la técnica de creación que encontramos en lo que hemos denominado modificaciones. Distingue el citado autor tres tipos de compositores, que también se localizan en Guadalajara: los profesionales, los esporádicos y las composiciones hechas en grupo (34).

2.- Aprendizaje: es la fase en la que se adquieren nuevos comportamientos, de gran dinamismo y novedad y al mismo tiempo, como señaló Gillin en la que "la cultura se estabiliza a través del aprendizaje y la "inculturación" porque la cultura proporciona las condiciones para el aprendizaje, indica la respuesta apropiada y a través de sus productos y sus agentes, refuerza el comportamiento correcto. Pero también, cuando la realidad social se modifica, los jóvenes, crecidos en estas condiciones diversas,

tienden a modificar la cultura y a adecuarla a la nueva situación" (35).

Herskovits distinguió tres tipos de aprendizaje:

- a.- educación es "aquella parte de la experiencia endocultural que, al través del proceso de aprendizaje, equipa a un individuo para que ocupe su lugar como miembro adulto de la sociedad".
- b.- endoculturación tiene un sentido más amplio, pues "continúa al través de la vida entera del individuo. No abarca solo la preparación que recibe de manos de los otros, sino también la asimilación de elementos de su cultura que adquiere siempre sin dirección por medio de sus propios poderes de observación y de imitación".
- c.- enseñanza tiene un sentido mucho más restringido. Se limita a los procesos de aprendizaje "que tienen lugar en tiempos específicos, en sitios particulares fuera del hogar, en períodos definidos, por personas especialmente preparadas para esta tarea" (36).

El aprendizaje musical se realiza mediante estos tres tipos: en la infancia se aprende en el hogar, con el contacto con otros niños; más adelante, en la escuela, en las catequesis parroquiales, en grupos organizados para este fin -como las mozas de cuaresma- y a lo largo de la vida continúa el aprendizaje en las veladas, reuniones y por observación directa e imitación.

Supone una recepción del mensaje, su conservación en la memoria o en archivos escritos y la repetición. La transmisión es siempre oral o "aural", como la denomina B. Nettl, en lo que se refiere a la música, pero en relación con los textos está muy extendida también la transmisión por escrito. La comparación entre cuadernos de señoras de distinta edad en una misma localidad nos muestra las modificaciones textuales que puede ir sufriendo una composición. A. Blecua en un estudio sobre la transmisión de textos escritos en la Historia indica cuatro tipos de errores frecuentes, voluntarios unos, involuntarios otras, que modifican los textos: adición, omisión, alteración del orden y sustitución. Estos errores o modificaciones pueden deberse a circunstancias ambientales y personales como la cultura, la fatiga, el interés etc.(37),pero habría que señalar también, en esta clase de textos populares, su carácter de "obra abierta", como la transmitida oralmente.

En relación con esta fase nos interesa saber sobre quien recae la tarea de transmitir los conocimientos musicales, si cada uno de estos agentes transmiten repertorios diferentes y que tipo de innovaciones introducen.

3.- Interpretación o práctica musical: ha sido estudiada por los filólogos en numerosas ocasiones, denominándola "performance", utilizando un término anglosajón. Zumthor la define como la acción compleja, por la cual un mensaje poético -en este caso también musical- se transmite y se percibe simultáneamente aquí y ahora

(38). Las características del intérprete, las de la audiencia o destinatario, las circunstancias concretas del momento y la tradición, el tipo de canción -unos permiten más innovaciones que otros- determinan que rara vez haya dos interpretaciones idénticas. También hay que tener en cuenta la evolución tecnológica - por ejemplo en relación con los instrumentos musicales-, etc.

Estas tres fases no siempre se suceden cronológicamente ni son realizadas por agentes especializados en cada una de ellas sino que en ocasiones aparecen mezcladas, como sucede cuando se improvisa. La improvisación se caracteriza por una gran libertad de variación. La concepción del producto y la realización técnica del mismo tienen lugar en un tiempo real muy corto y ponen de manifiesto el buen conocimiento del funcionamiento de cada repertorio. En este caso el mensaje o discurso musical y poético está constituido por diferentes modelos que constan de elementos o unidades móviles, sustituibles parcial o totalmente (39).

Para Ghizela Suliteanu, la libertad de ejecución aparece como resultado de un complejo funcional en el que son encadenados igualmente factores sociales, estéticos y psíquicos como: la motivación que en un momento concreto experimenta la persona que improvisa; el acto de comunicación; el estereotipo dinámico, es decir el modelo de improvisación; el temperamento y la personalidad del improvisador; su imaginación artística y la concepción artística individual y colectiva; la afectividad y el ser una

realización intermedia entre la realización espontánea y la deliberada ya que está ajustada a unos cánones determinados (40).

Aprendizaje e interpretación son la formas de transmisión y difusión de conocimientos, centrados más bien en las fórmulas que configuran un estilo de interpretar -de ahí que cada repertorio tenga sus "melodías comodín" con textos intercambiables- que en la enseñanza de temas fijados y cerrados a la variación.

En consecuencia con lo dicho, nuestros objetivos se centrarán en conocer en cual de estas fases se producen más innovaciones y de que tipo son; si existe alguna relación entre tipo de innovación y clase de canción, intérpretes y espacio en el que se interpreta o entre innovación y agente que la produce. Nos interesa saber finalmente qué canciones de las que sufrieron innovaciones persisten en el momento de la recopilación y en que condiciones lo han hecho ya que esto nos indica la situación última de este repertorio de música, la aceptación social a lo largo de los últimos años y en que tipo de canciones ha recaído la eliminación selectiva.

2.- TRABAJO DE CAMPO

2.1.- APROXIMACION AL AREA DE ESTUDIOS .

2.1.1.- Datos geográficos:

El conocimiento del medio natural y su interpretación y aprovechamiento por parte del hombre nos sirve para comprender la actual situación económica y social de la provincia de Guadalajara y la influencia que esto ha tenido en el tipo de material recopilado en relación con el cancionero provincial. Para conocer tanto los aspectos físicos como de geografía humana, nos basamos en el completo estudio que sobre el tema hizo Julian Alonso Fernandez (41) al que añadimos información de distintas estadísticas hasta el año 1985, en que iniciamos la recopilación.

El medio físico ha condicionado en gran medida, a lo largo de la historia, el desarrollo económico de Guadalajara. El factor altitud, que caracteriza el relieve de la provincia, conforma el clima, la calidad de los suelos, la vegetación, los cultivos y el asentamiento humano. El 58,8% del territorio se encuentra entre los 1001 y los 2000 metros mientras que sólo el 14,8% están entre los 601 y los 800 metros de altitud. Sin embargo, el llano es la forma topográfica predominante por estar grandes sectores montañosos peniplanizados.

En la provincia de Guadalajara se distinguen tres grandes regiones naturales:

- La Sierra: está formada por dos unidades físicas diferenciadas: El Sistema Central en el noroeste y el Sistema Ibérico en el norte, este y sureste. Según el sistema de comarcalización tradicional se distinguen dos comarcas: Molina de Aragón y serranía de Atienza. Esta a su vez se divide en dos subcomarcas: las estribaciones del Sistema Central, en el noroeste de la provincia, llamada Sierra de Tamajón o del Ocejón y la Serranía de Atienza o del Alto Rey que enlaza por el oeste con el Sistema Ibérico. El noroeste es la zona más deprimida, humanamente, de todo el territorio. Hasta hace pocos años ha estado prácticamente incomunicada -aún quedan pueblos cuyos caminos de acceso están sin asfaltar- y, en el sector más occidental, la única salida era hacia el norte de la provincia de Madrid, en la conocida como Sierra Pobre.

Ambas comarcas presentan características muy similares en cuanto a medio físico: relieve accidentado, altitud media elevada -alrededor de los 1200 m en la zona de Molina- dureza del clima, ríos de régimen torrencial irregular, pobreza de suelos; en cuanto a la demografía, marcada por la emigración y a la economía, basada en una agricultura de escasos rendimientos, una ganadería que no tiene el peso que debería tener en una comarca serrana pero

que es un elemento básico en la economía familiar y, en Molina, el aprovechamiento de las zonas forestales pinariegas que supone, en la mayoría de los casos, un aliviadero para el paro agrícola estacional. Están organizadas por cabeceras de comarca muy claras: Sigüenza y Molina, pero presentan diferencias en cuanto a los servicios que poseen, mejor repartidos en Molina y mejor dotados en Sigüenza. El aislamiento de la comarca de Molina, alejada de las grandes rutas de comunicación se ha traducido en una marcada autarquía y en el reforzamiento de su capital comarcal. El cierre de algunas empresas que generaban empleo en los últimos tiempos, en relación con la explotación forestal, resinera, no ha hecho sino favorecer la emigración y la depresión de la comarca. Su situación geográfica la hecho pertenecer, desde finales del siglo XVIII a distintas provincias administrativas: a Cuenca en 1789, a Guadalajara en 1802, fue provincia propia durante la Constitución de Cadiz y nuevamente perteneció a Guadalajara desde 1834 hasta hoy. Sin embargo, en todo lo no administrativo, históricamente y en la actualidad, está mucho más ligada a Zaragoza, Teruel e, incluso, Madrid, que al resto de la provincia, por ejemplo en el caso de jóvenes que salen a cursar estudios universitarios.

- La Alcarria: ocupa el centro, sur y sureste provincial (3/10 partes de su superficie). Su estructura se caracteriza por "los clásicos páramos alcarreños, tajados profundamente por la red fluvial que ha creado una serie de valles, lógicamente preferidos por el asentamiento y la actividad humana" (42). La Alcarria alta

tiene como cabeceras a Brihuega y Cifuentes, sin embargo, su escasa dotación en equipamientos hace que en ella se entrecrucen las influencias de las comarcas vecinas (Guadalajara, Sigüenza, Molina). Es un área deprimida, que ha sufrido una fuerte emigración lo que ha elevado mucho la edad media de sus habitantes, como en el resto de la provincia. En la Alcarria baja, sin embargo la situación es menos negativa, si bien participa de las características generales del resto de la provincia. En ella se concentran la mayor parte de los pueblos que pueden considerarse grandes, dada la media de Guadalajara -entre 500 y más de 1000 habitantes-, con un porcentaje más elevado de jóvenes que estudian en la capital o en Madrid y que regresan a casa los fines de semana y en los que se aprecia inquietudes culturales para revitalizar la zona.

- La Campiña: está formada por las terrazas cuaternarias del Henares (aproximadamente ocupa 1/10 parte de la superficie provincial). Aunque las características del medio físico siguen siendo negativas, es la zona más rica y productiva debido a que se han introducido los mayores avances tecnológicos: riego, racional abonado de la tierra, mecanización de los trabajos agrícolas, selección de semillas de las plantas tradicionales y nuevos cultivos. A ello se añade una mejor red de comunicaciones y de equipamiento comercial, sanitario, docente etc... en comparación con las demás comarcas por la influencia de la capital, lo que se

traduce en que posee la densidad de población más alta y la menor regresión del número de habitantes.

En general, las tierras con altitud inferior a los 800 m. se caracterizan por un clima mesomediterráneo o semiárido, con tres o cuatro meses secos, mientras que el resto poseen un clima submediterráneo o semihúmedo. Los suelos son, en su mayoría, pobres en materia orgánica, poco profundos, fundamentalmente calizos y con abundantes zonas pedregosas. La hidrografía es típica de cabecera de cuenca, ríos de escaso caudal, curso violento y valles angostos que dificulta su aprovechamiento. En cuanto a la vegetación, tanto las duras condiciones climáticas, como la mano del hombre a través de la historia, la han reducido al predominio del monte bajo, matorrales de especies aromáticas y algunos bosques residuales de pinos, encinas y robles en las zonas de Tamajón, Cifuentes y Molina.

Los datos demográficos que aporta Alonso Fernandez llegan hasta 1970, periodo en el que se produce la mayor baja demográfica desde que se conocen datos oficiales sobre población. La densidad era de 12,11 h/km², la penúltima provincia del país del total nacional de población. Desde 1950, la emigración había sido un fenómeno en aumento, con las consecuencia que ello acarreaba en relación a los movimientos naturales (nacimientos y defunciones). La gran mayoría de los emigrados fueron absorbidos por Madrid, seguido a gran distancia por Barcelona y, en menor grado, por

Valencia y Zaragoza. La población, además, estaba repartida en 355 municipios de los que sólo tres tenían más de 5000 habitantes y la capital apenas rebasaba los 30000 lo que hacía que las inversiones de mejora resultasen muy costosas. Para el geógrafo, es en definitiva la falta de una red urbana provincial la que explica el fuerte exodo, pues es la ciudad la que ofrece una mayor oferta cultural, de trabajo y de ocio y es también por su causa que adquirirían importancia ciudades tan pequeñas como Sigüenza o Molina al asumir funciones de una ciudad de mayor entidad.

La economía, básicamente agrícola, era de escaso rendimiento. Esto se reflejaba en la superficie labrada en todas las comarcas:

Guadalajara: 43,93%

Brihuega-Cifuentes: 31,97%

Sigüenza: 28,22%

Molina de Aragón: 23,87%

en el tipo de cultivo -cereal, especialmente trigo- y el régimen de explotación, extensivo, de año y vez. El regadío, excepto en la Campiña, aparecía raramente (5,3% de la tierra labrada). La propiedad de la tierra se caracterizaba por el acusado minifundismo en toda la provincia y explotaciones muy parceladas -aspecto menos marcado en La Campiña-. Por su parte, la ganadería estaba en

regresión debido al descenso de población en las zonas tradicionalmente ganaderas

La industria se concentraba en la capital y sus alrededores pero aún era de escasa importancia en cuanto al número de empleos que absorbía, sin embargo comenzaban a crearse polígonos de descongestión en Azuqueca de Henares. El equipamiento y la actividad comercial era escaso y poco diversificado, concentrándose en unos pocos núcleos y, sobre todo en la comarca de Guadalajara, lo que representaba un deficiente abastecimiento en las zonas más alejados de la capital. En cuanto a las comunicaciones se observaba un contraste entre unas comarcas y otras. Había un gran número de municipios incomunicados por carretera y sin línea telefónica (la sierra del noroeste). Unicamente la zona de Molina de Aragón podía considerarse bien dotada en este sentido. Finalmente, aunque el nivel de analfabetismo podía considerarse bajo, con respecto a la media nacional, solo podían cursarse estudio medios en Guadalajara, Sigüenza y Molina.

Concluía Alonso Fernandez su trabajo con el siguiente párrafo:

"En síntesis ultima, destaca la provincia por la excesiva altitud media (el 58,8% de los municipios se encuentran más de 1000 metros), la escasez de recursos naturales, los grandes contrastes climáticos con heladas tardías que perjudican los

cultivos, las escasas y muy irregulares precipitaciones y, a veces, torrenciales que arruinan las cosechas (fatal en la economía de subsistencia y con el campo descapitalizado) y que, unidas a lo quebrado del terreno y a la altitud, dan lugar a rios torrenciales y poco caudalosos hundidos en las poco fértiles calizas mesozoicas y terciarias; con una densidad de población muy baja y con sus habitantes diseminados en micropueblos, sin ciudades medianamente aceptables, con una población envejecida por la emigración y poco o nada cualificada, con una red de comunicación muy deficiente y escasamente articulada, con una estructura de la población laboral claramente primaria, típica de país subdesarrollado; en definitiva, destaca la provincia en el concierto nacional por su estructura y su ritmo inoperantes." (43)

El desarrollo de la provincia, sin embargo, ha ido en aumento desde el periodo de 1955 hasta la actualidad. Según las estadísticas del Banco de Bilbao, el crecimiento de la producción neta ha sido el siguiente:

1955-1975.....	207,9%	Media nacional:	261,1%
1979: % de crecimiento sobre 1977=	42,2%	"	50,5%
1981: "	1979= 42,0%	"	38,8%
1983: "	1981= 32,0%	"	27,3%
1985: "	1983= 37,0%	"	24,3%

Como vemos, a partir de 1983, supera la media nacional y, en 1985 pasa de ocupar el lugar 28 de las provincias en cuanto a crecimiento de la producción neta, al cuarto puesto. Aún así, el lugar que ocupa en la producción nacional era ese mismo año el 46.

Esto ha ido acompañado por un aumento de la producción en el sector industria y en el de comercio y servicios en detrimento de la agricultura. En 1965 el número de empleados en la agricultura era de 28.400 personas, que significaba el 47,25% de la población activa; en 1979 se había reducido casi a la mitad. Veamos la evolución de la producción de este sector según las fuentes citadas:

<u>año</u>	<u>nº de empleos</u>	<u>%</u>	<u>millones de pesetas</u>	<u>%</u>
1979	13.199	24,6	6.738	13,8
1981	8.815	19,4	4.999	8,3
1983	8.526	18,6	7.779	9,7
1985	8.013	16,5	14.168	13,0

A partir de 1983 se contabiliza la producción de la agricultura y la selvicultura unidas, lo que supone un aumento del total producido. A ello se une el desarrollo de nuevos cultivos y nuevas técnicas de explotación principalmente en la comarca de la Campiña.

Sin embargo, estas cifras no dicen mucho sobre la situación real provincial, pues los datos demográficos indican la acentuación de los desequilibrios comarcales que ya señalaba en su trabajo Julian Alonso Fernandez. Siguiendo los censos del INE, la población total desde 1900 ha sido:

1900.....	200.186
1910.....	209.352
1920.....	201.444
1930.....	203.998
1940.....	205.726
1950.....	203.278
1960.....	183.545
1970.....	147.732
1981.....	143.124

Los datos del Banco de Bilbao señalan una recuperación de la población a partir de la gran baja producida en 1975, que continúa en 1985, pero que todavía no llega a alcanzar el potencial poblacional de 1970.

Es significativo indicar que de los 143.124 habitantes, 56.922 corresponden a la capital, cuyo crecimiento vegetativo seguía en aumento en 1985. Los 86.202 restantes se reparten entre los 295 municipios de la provincia. A falta de datos más recientes, referimos la clasificación de los municipios según el número de habitantes en 1975:

Hasta 100 h.....	102	municipios
de 101 a 500 h.....	151	"
de 501 a 1000 h.	24	"
de 1001 a 2000 h.	11	"
de 2001 a 3000 h.	2	"
de 3001 a 5000 h.	2	"
de 5001 a 10,000 h.	2	"
de 10,001 a 20.000 h.	-	"
de 20.001 a 30.000 h.	-	"
de 30.001 a 50.000 h.	1	"
mas de 50.000 h.	-	"

Los datos provisionales de 1987 sobre el movimiento de la población indican un crecimiento vegetativo de la provincia negativo (-28, en cifras totales), observándose principalmente una evolución positiva de la población en la campiña baja, los pueblos próximos a la capital, mientras que las otras pierden población. Buen reflejo de ello es la disminución de habitantes en Sigüenza y Molina.

1.2. elaboración de mapa de campo

Los límites a los que había que atenerse desde un principio -espaciales (la provincia de Guadalajara) y temporales (un año)- nos hicieron optar por un planteamiento extensivo del

trabajo, casi de prospección , sin descartar una mayor profundización en determinadas localidades y con algunos informantes en una fase posterior, debido a que el elevado número de pueblos que comprende el área de estudio en los que en teoría en todos ellos se podría obtener información, no nos permitiría abordar toda la problemática de la música tradicional en un primer recorrido.

Al iniciar la programación del trabajo de campo se nos planteó el problema de cómo seleccionar las localidades donde se debería llevar a cabo la encuesta etnomusicológica. Considerando que no había ningún motivo que diese prioridad a unas localidades sobre otras -salvo aquellas que de antemano se sabía que tenían material musical importante que recoger: mayos, danzas, bailes etc.- se decidió mandar una encuesta a todos los ayuntamientos de la provincia, cuyas respuestas nos pudieran servir de aproximación y punto de partida del trabajo de campo. Este método planteó varios problemas a su vez. Por supuesto que no se contestaron todas las cartas enviadas -con lo que ya se contaba- pero el número de respuestas podía considerarse satisfactorio, pues ascendió a noventa y ocho. Un problema fue que, localizadas todas las respuestas en un mapa, se observaban áreas con un alto número de contestaciones mientras otras aparecían vacías. Esto se debía, sin duda, al distinto grado de interés prestado al tema por los encargados de devolver el cuestionario: los secretarios municipales. Esta situación se palió eligiendo al azar localidades

situadas en las áreas con ausencia de datos. Por otra parte, el tipo de respuesta enviada estaba condicionada, en algunos casos, por la "imagen" que se quería dar del pueblo, como más tarde pudimos comprobar.

Este mapa de campo se completó con datos obtenidos a través de la bibliografía publicada sobre la provincia, que se nos presentaba con enfoques muy variados (Mapa 2). Como punto de partida para conocer el ambiente que acompañaba a los distintos tipos de música que se interpretaban en la provincia consultamos la obra de Antonio Aragonés Subero Danzas, rondas y música popular de Guadalajara publicada por primera vez por la Diputación Provincial en 1973. Se trata, principalmente, de una recopilación de tradiciones relacionadas con las manifestaciones musicales que ofrece datos etnográficos abundantes y de gran interés; incluye más de setenta textos y diecisiete partituras, algunas de las cuales fueron elaboradas por los propios músicos de los pueblos. Otros tres libros de carácter más monográficos están dedicados a la recopilación de temas locales. Fernando Benito y Emilio Robledo recogen en su Cancionero popular serrano: Valverde de los Arroyos, cuarenta y un temas del repertorio interpretado en dicha localidad por las mozas en Cuaresma y Semana Santa, por los mozos en Navidad y las fiestas patronales de la Octava del Corpus y por los danzantes en esta última fecha. Cada uno va acompañado de su partitura y un breve comentario sobre el contexto en que se interpreta. Por su parte, en el Cancionero de Trillo, de Angel

Batanero Ochaíta, se recogen cincuenta temas populares, alguno de ellos no tradicionales en la zona, que analiza principalmente desde el punto de vista literario después de una presentación del medio geográfico, histórico y social del lugar y de los informantes. Por último, la Hermandad de Nuestra Señora del Madroñal ha publicado el Cancionero popular de Auñón, pequeño librito que recoge textos y melodías de villancicos, cantos de Semana Santa, cantos a la Virgen, los mayos y diversas coplas a la Virgen escritas por vecinos del pueblo desde 1918 hasta 1977. Por otra parte, mezclados con poemas de autores actuales, Epifanio Herranz Palazuelos recoge en su obra Romancero Mariano de ayer y hoy algunos textos tradicionales correspondientes a canciones religiosas de Navidad, Cuaresma, Semana Santa, Pascua y dedicadas a la Virgen.

En los cancioneros de ámbito nacional o regional Guadalajara apenas está representada. Felipe Pedrell en su Cancionero musical popular español que ocupa cuatro volúmenes recoge únicamente una canción de nuestra zona: "Canto para pedir el aguinaldo", procedente de Molina de Aragón, cuya letra -aunque no la melodía- es igual a la nº 417 que hemos recogido en Megina. Hay que señalar también que en la tercera parte de su trabajo, dedicada a estudiar la presencia del canto popular en la escuela musical española desde el siglo XIII al XVIII, y dentro del apartado titulado "tonadas de antiguas danzas bailables", encontramos una perteneciente al siglo XVII titulada "Marizapalos"

que puede ser el original del que deriven las danzas de palos con el mismo nombre halladas en Majaelrayo y Utande.

En cuanto a los bailes festivos o de recreo, Manuel García Matos nos proporciona una descripción de la seguidilla y la jota de Mondejar en el estudio que realizó sobre las Danzas populares de España en el volumen dedicado a Castilla la Nueva. El mismo autor recoge los Mayos a la Virgen y a las mozas de Yebra y unas seguidillas en la colección de discos titulada Antología del Folklore musical de España. Segunda selección (Hispanavox: HH.10-356/7/8/9) y seguidillas de Navidad de Pastrana en la Magna Antología del folklore musical de España. (Hispanavox: S 66. 171).

Juan Hidalgo Montoya dice en la introducción al Cancionero de las dos Castillas editado en Madrid por A. Carmona en 1971, que entre las provincias de donde proceden las canciones que recopila se encuentra Guadalajara, pero posteriormente no especifica de qué cantos se trata. Lo mismo sucede con su Folklore musical español en donde aparece un apartado dedicado a Castilla, sin dar más datos sobre la procedencia de cada tonada.

Hay, por otra parte, numerosos artículos que hacen referencia a tradiciones ligadas al folklore musical provincial publicadas en la Revista de Dialectología y Tradiciones Populares (Madrid), la Revista de Folklore (Valladolid), los Cuadernos de

Etnología de Guadalajara o Wad-al-Hayara, fundamentalmente, de los que damos referencia completa en la bibliografía final. Una parte de ellos están dedicados a la recogida de textos de canciones con diferentes criterios, ya sean temporales -cantos de Navidad, Cuaresma, Mayos, Bodas- o espaciales -pertenecientes a una comarca o un pueblo-, acompañados de comentarios sobre las circunstancias en que se cantan, los interpretes, etc. En general contienen pocas transcripciones musicales. Otro grupo de artículos es el de aquellos dedicados a describir las fiestas en las que el o la botarga es un elemento importante y que generalmente suelen o solían contar con la presencia de danzas asociadas a ellas. En este sentido, nos han sido útiles para cartografiar la zona en que aparecían estas danzas y sus características generales

También fueron consultados los artículos de E. Martínez Torner: "La canción tradicional española" y de Aurelio Capmany: "El baile y la danza", publicados en Folklore y Costumbres de España que proporcionan una visión global de la música en España, desde una perspectiva histórica y musicológica.

A estos datos de carácter bibliográfico se añadieron las grabaciones inéditas que amablemente nos facilitaron investigadores que vienen trabajando en la provincia, como son Julio Camarena, Eulalia Castellote, Angel Luis Fernanz y Antonio Aragonés Subero, ampliando así el número de localidades cartografiadas.

Los pueblos señalados en el mapa 1, en los que definitivamente se obtubieron datos, se distribuyen de la siguiente forma según el censo de habitantes (nos basamos en el censo de 1980 y el padrón de 1986):

	1980	1986
Hasta 100 h.	29.....	33
de 101 a 500 h.	41.....	39
de 501 a 1000 h.	11.....	8
de 1001 a 2000 h.	5.....	6
de 2001 a 3000 h.	-.....	-
de 3001 a 5000 h.	1.....	1
de 5001 a 10000 h.	1.....	1

A estas hay que añadir otros ocho poblaciones que están fusionadas a otros municipios y, por lo tanto no tienen entidad administrativa propia: Aragoncillo, Beleña de Sorbe, Bochones, Bocígano, Colmenar de la Sierra, Gualda, La Huerce y Jocar. Constatamos, pues, que, en líneas generales, los pueblos encuestados participan de la tónica general del resto de la provincia.

Entre el periodo 1970-1980 aumentaron su población Albalate de Zorita, El Casar de Talamanca, Cogolludo, Corduente, Galve de Sorbe y Molina de Aragón, pero sólo mantienen esta evolución positiva en el padrón de 1986 El Casar de Talamanca y Cogolludo, produciéndose en las restantes una disminución que, en la mayoría de los casos, alcanza niveles más bajos de los de 1970.

En el quinquenio 1980-1986 se inicia una recuperación en 21 de las localidades de las que tenemos datos, repartidas de la siguiente forma según su número de habitantes:

- hasta 100 h., 11 localidades: Angón, Barriopedro, Campillo de Ranas (El Espinar), Durón, Majaelrayo, El Ordial, Peralveche, Pinilla de Molina, Valdesotos, Viana de Jadraque y Villares de Jadraque.

- de 101 a 500 h., 5 localidades (ninguna de ellas supera los 350 habitantes): El Cardoso de la Sierra, Fuentelaencina, Fuentelsaz, Peñalver y Solanillos.

- de 501 a 1000 h., 3 localidades: Chiloeches, Almoguera y Cogolludo

- de 1001 a 2000 h., 2 localidades: El Casar de Talamanca y Trillo.

Las causas de esta recuperación pueden ser momentáneas y, en cualquier caso, no nos corresponde a nosotros estudiarlas. Algunas pueden deberse a circunstancias específicas como el auge de las urbanizaciones en El Casar, la instalación de la Central Nuclear de Trillo o la proximidad a la capital y al corredor industrial del Henares, de Chiloeches. A lo largo de nuestro trabajo de campo hemos observado también una gran tendencia a arreglar las casas de los pueblos una vez que estos fueron dotados de servicios tan esenciales como carretera, traída de aguas, red de alcantarillado, luz eléctrica y teléfono. Así, las personas que

emigraron o sus descendientes pasan en ellas los fines de semana, las vacaciones o, en el caso de personas ya jubiladas, largas temporadas que excluyen únicamente los meses de más frío. Muchas de estas personas han debido censarse en sus localidades de origen, pudiendo ser ésta la causa del aumento de población en localidades muy pequeñas.

2.2.- TRABAJO DE CAMPO PROPIAMENTE DICHO

Con el mapa de campo elaborado se comenzó la tarea de recopilación de datos sobre el terreno, dedicando aproximadamente un trimestre a cada una de las comarcas: La Campiña, La Alcarria, La Sierra de Atienza y Ocejón y La Serranía de Molina. Para ello seguimos el método de la encuesta que podríamos llamar "semidirigida" fundamentada en el cuestionario preparado con anterioridad, del que ya hemos hablado, cuyo planteamiento se basa en la idea de considerar la música como el reflejo de una cultura de la que no se puede desligar en un estudio etnológico.

A la hora de evaluar el trabajo de campo son varios los factores que hay que tener en cuenta:

a.- La situación demográfica y económica de la provincia. Guadalajara, provincia eminentemente rural, se ha visto afectada desde hace varias décadas por una drástica despoblación del campo,

con ausencia total de jóvenes durante gran parte del año, el consiguiente envejecimiento de la población de hecho y todo lo que esto trae consigo: desgarró de la sociedad tradicional y abandono de actividades económicas y sociales que, quizás se tambaleaban ya desde mucho antes, como apunta Arauz de Robles en un trabajo sobre una zona de Molina de Aragón (44). Por lo general, la despoblación del campo nos ha impedido seleccionar informantes, ya que éstos eran muy escasos y dedicarles, preferentemente los fines de semana, que es cuando aumenta ligeramente el número de habitantes de los pueblos.

b.- La época del año en que se ha efectuado la recopilación en cada comarca ha determinado la dedicación que, tanto hombres como mujeres, nos podían ofrecer debido a su ocupación en diversas tareas agrícolas y ganaderas. A este respecto hay que señalar, por lo que ha supuesto de cambio para el campo, que el verano ha sido la época más fructífera de recogida de datos, por ser en estos meses cuando regresan a su lugar de origen todos aquellos que lo abandonaron en busca de un trabajo y una mejora de las condiciones de vida y por ser un periodo de menor actividad agrícola -si exceptuamos el trabajo en los huertos familiares- a causa de la mecanización.

El ambiente festivo, de vacaciones, que traen consigo las personas que emigraron, unido a su edad -con frecuencia son más jóvenes que los que se quedaron-, al sentimiento de

identificación y valoración de su pueblo a pesar de haberlo abandonado -por eso vuelven- y a la oportunidad de recordar años de juventud pasados, facilitaron la tarea de recopilación en muchas localidades. También hay que tener en cuenta que son estas personas que se marcharon jóvenes, al casarse o de niños, al final de la década de los cincuenta y durante los sesenta, los últimos que vivieron e interpretaron la música tradicional que ahora nos interesa recoger y aún la tienen en el recuerdo.

c.- Las características de los informantes: sexo, edad, personalidad y la forma de entrar en contacto con cada uno de ellos, influyen en el tipo de información que se puede obtener. Clasificados por sexos, nuestros informantes se distribuyen de la siguiente forma:

- Mujeres = 186 = 56,2%

Información que proporcionan: información general sobre el cancionero local y, especialmente, sobre el cancionero religioso.

- Hombres = 133 = 40,2%

Información que proporcionan: información sobre el cancionero local masculino, rondas y mayos principalmente.

- Rondallas mixtas = 12 = 3,6%

Información que proporcionan: mayos y cantares de ronda grabados directamente en certámenes de ámbito comarcal o local.

Por grupos de edad la distribución es la siguiente:

- Mujeres:

de 10 a 20 años.....	2
de 21 a 30 " 7
de 31 a 40 " 6
de 41 a 50 "28
de 51 a 60 "63
de 61 a 70 "36
de 71 a 80 "26
mas de 80 " 7
sin precisar11

Como vemos, la gran mayoría de las informantes se encuentran entre los 51 y los 60 años, siendo solamente 25, es decir, el 13,4%, menores de 45 años.

- Hombres:

de 10 a 20 años.....	2
de 21 a 30 " 6
de 31 a 40 "12
de 41 a 50 "17
de 51 a 60 "38
de 61 a 70 "33
de 71 a 80 "19
mas de 80 " 6

Entre los hombres, la mayoría se encuentra entre los 50 y los 70, siendo los menores de 45 un 16,5%. De éstos, los más pequeños son miembros de una rondalla infantil y el resto forman rondas locales en determinadas fechas como Navidad o las fiestas locales. La más característica de estas rondas es la de Peñalver, integrada por hombres, en su mayoría menores de 40 años, que, acompañados de instrumentos tradicionales, muchas veces fabricados por ellos mismos, recorren el pueblo cantando en Navidad.

De esta clasificación por edades deducimos que, la mayoría de las mujeres y los hombres que hemos encuestado, eran adolescentes antes de la guerra de 1936 y, por lo tanto, las canciones aprendidas durante este periodo se referirán principalmente a la infancia, mientras que la información basada en la experiencia directa vivida ha de corresponder con el periodo posterior a dicha guerra.

- Las rondallas organizadas -con ensayos, director, actuaciones etc.- y los grupos de música folk que toman su repertorio del cancionero local, pertenecen casi todas a la comarca de La Alcarria. Las hay infantiles, como las de Salmerón, juveniles, como la de Chiloeches y las formadas por adultos, niños y jóvenes como la de Sigüenza. En todos los casos suelen ser mixtas, integradas por hombres y mujeres.

La encuesta se comenzaba, por lo general, interrogando por aquellas canciones que conocía casi todo el pueblo y se cantaban públicamente, como pueden ser los mayos o aquellas otras que se conservan escritas en cuadernos, como es el caso de las de Cuaresma y Semana Santa. A partir de aquí se podía ir ampliando a otros campos, en unas ocasiones siguiendo nuestro cuestionario y en otras de acuerdo con las motivaciones circunstanciales de los entrevistados.

La duración de las entrevistas dependía del nivel de comunicación alcanzado entre ambas partes: informante/recopilador. Generalmente se ha desarrollado en el marco de una conversación distendida, que relajara al informante, dada la dificultad de mantenerle atento al tema por mucho tiempo y la necesidad de descansar después de interpretar algunas canciones.

Los investigadores de la tradición oral han observado cómo las canciones -al igual que otros géneros transmitidos oralmente como cuentos, romances, provervios etc.- viven en estado latente en la mente de los informantes y se actualizan al llegar la ocasión propicia para ello: determinado trabajo, una fiesta o incluso alguien que reavive su memoria. En este último caso, la improvisación, aún las veces que se sabía con anterioridad que íbamos a ir a hacer la encuesta, ha sido una nota característica, llevando la memoria selectiva del informante hacia lo más común. Aquí volvemos a señalar la presión ejercida en las personas de más

edad por la época del año en la que se ha hecho la recopilación. Positiva a la hora de recoger temas propios de cada una de ellas: villancicos en Navidad, canciones de Cuaresma en este tiempo, rondas en verano etc.. Negativa cuando se trata del caso contrario, por actuar ésta de "freno" a la hora de recordar, o por considerar que no eran canciones propias para interpretarlas entonces. Por ejemplo se ha dado el caso de grabar villancicos en verano en el interior de las casas, donde no pudieran oírles los vecinos que, según apreciación de los informantes, pudieran considerarles fuera de juicio. También se ha dado esta circunstancia -recalco que en personas mayores- al interpretar temas no propios de su edad, como por ejemplo las relativas a juegos infantiles.

La encuesta nos fue revelando asimismo diferentes niveles de pervivencia de la música en la actualidad: una mínima parte del repertorio tradicional permanece vivo y continúa interpretándose; existe otro grupo que se conserva en la memoria en un nivel superficial porque dejaron de tener vigencia en la vida social en un periodo relativamente reciente. Son las que más fácilmente se recuerdan y las que están mejor representadas en el catálogo; finalmente, un último grupo de cantos que perdieron su función hace mucho tiempo, generalmente no ligados a actividades colectivas, permanecen en las capas profundas de la memoria y aflora trabajosamente cuando se reconstruye el contexto que propiciaba su interpretación. Como vemos, el contexto en el que se recogen y la memoria del informante hacen de filtro a la hora de recuperar temas

musicales dando ellos mismos más valor a unos que a otros. Esta situación se termina paliando con reiteradas entrevistas.

2.2.1.- Condiciones de grabación:

Siempre que ha sido posible hemos intentado grabar los hechos musicales en directo en su contexto "natural" pero, desafortunadamente, no son muchos los que se continúan realizando dentro de ese marco; únicamente algunos mayos y rondas, danzas y canciones religiosas.

La grabación en directo tiene la ventaja de captar el hecho tal y como se desarrolla en la realidad y en su propio ambiente, aunque al mismo tiempo graba mucho ruido de fondo. En las rondas se añade a esto su característica propia de espontaneidad, pues, entre el grupo de personas que la forman, cada cantar nace de una voz diferente y no se puede saber de antemano quien lo va a interpretar, con lo cual el sonido nunca es homogéneo. Unas voces se oyen más que otras dependiendo de su proximidad o alajamiento del magnetófono. Una intervención con miras a mejorar la grabación supondría un condicionamiento para los intérpretes y la pérdida de esa espontaneidad.

Sin embargo - por las causas ya apuntadas- la gran mayoría de las piezas musicales recopiladas se han grabado fuera

de su contexto original, siendo recordadas en el momento de hacer la encuesta. La circunstancia de que muchos de los temas hacía más de treinta años que no se interpretaban, ha requerido un gran esfuerzo memorístico por parte de los informantes, esfuerzo realizado muchas veces en grupo, así como ensayos previos a la grabación.

Estas grabaciones -efectuadas con una pequeña grabadora de cassetes- se han realizado en las viviendas de los propios intérpretes o en locales públicos (el bar, salas del ayuntamiento, la iglesia) de cada municipio. Cuando han interpretado un grupo de voces, ha sido prácticamente imposible evitar la intervención de personas comentando o corrigiendo lo que se cantaba. Si esto hace disminuir la calidad de la grabación, por otra parte documenta el grado de conocimiento del tema en la localidad pues, con frecuencia, de esta manera se iban recordando los textos.

1. George Peter Murdock "Proceso del cambio cultural", en Hombre, cultura y sociedad, bajo la dirección de Harry L. Shapiro. México, Fondo de Cultura Económica, 1975

2. según Paul Mercier. "Antropología social y cultural", en Ethnologie Général, dirigida por Jean Poirier. Paris, Gallimard, 1968

3. Paul Mercier, op. cit., pag. 1017

4. Melville J. Herskovits, El hombre y sus obras. México, Fondo de Cultura Económica, 1952

5. G.P. Murdock. op. cit. pag. 351-362

6. G. P. Murdock. op.cit. pag. 362

7. Alan P. Merriam. Antropologia della musica... pag. 23

8. Bruno Nettl recoge las distintas definiciones que se han dado sobre Etnomusicología y aporta la suya propia en el prelude de The study of Ethnomusicology. Twenty nine issues and concepts. Urbana, University of Illinois Press, 1983. Anteriormente lo había hecho Alan Merriam en "Definition of "Comparative Musicology" and "Etnomusicology": an Historical-Theoretical perspective", Etnomusicology, vol. XXI, nº 2, 1977, donde recoge un buen número de definiciones dadas desde los primeros estudios de musicología comparada hasta la fecha de publicación de este artículo.

9. Timothy Rice. "Toward the remodeling of Ethnomusicology", Etnomusicology, vol. XXXI, nº 3, 1987. Constata cómo en la misma revista en la que aparece publicado el artículo, durante el periodo de 1979 a 1986 el mayor porcentaje de estudios publicados tienen esta proximación, tendencia que continúa en el volumen de 1987.

10.Ivo Supicic. "Sociología musical e Historia Social de la Música". Papers: Revista de Sociología, 29, 1988 pag, 83-84. Número monográfico dedicado a la sociología de la música con una amplia guía bibliográfica.

11.Joao Ranita da Nazaré. Prolegomenes a l'Ethnosociologie de la musique, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugais, 1984. Pag. 169

12.Bruno Nettl. op. cit. pag. 3

13.Bruno Nettl. op. cit. pag. 185

14.Alan P. Merriam. op. cit.

15.Naziz A. Jairazbhoy. "Music in western Rajasthan: cantinuity and change", Yearbook of the International Folk Music Caouncil, IX, 1977

16.John Blacking. "Some problems of the theory and method in the study of Musical Change"...

17.Bruno Nettl. op. cit. pag. 176-177

18.John E. Kaemmer. "Between the event and the tradition: a new look at music in sociocultural systems". Ethnomusicology, vol. XXIV, nº 1, 1980

19.Nestor García Canclini. "¿Reconstruir lo popular?", Revista de Investigaciones Folklóricas, 3, 1988

20.Nestor García Canclini. op. cit., pag. 11. También Mª Dolores Juliano expone la amplitud del campo semántico de la cultura popular, además de una proximación histórica y una propuesta de modelo de análisis en el nº 6 de Cuadernos de Antropología.

21.Nestor García Canclini. ibidem

22.L.M. Lombardi Satriani Antropología cultural. Análisis de la cultura subalterna. Buenos Aires, Edit. Galerna, 1975. pag. 87

23.ibid. pag. 52-53

24.Béla Bartok. Escritos sobre música popular. México, Siglo Veintiuno Ed., 1979

25.Citado por Clara Gallani "Dinamiche di produzione, trasmissione, fruizione del canto sardo", en L Etnomusicologia en Italia, 2ª ed. Palermo, S.F. Flaccovio Ed. , 1982

26.con respecto a la oralidad Paul Zumthor distinguió una oralidad primaria, sin contacto con la escritura, una oralidad coexistente con la escritura que podía ser mixta (cuando la influencia de lo escrito permanece externo, parcial o retardado) o secundaria (la que se recompone a partir de la escritura) y una oralidad mecánicamente mediatizada, diferida en el tiempo y en espacio. La que caracteriza al repertorio que se ha estudiado corresponde al segundo grupo. Paul Zumthor. Introduction à la poésie oral, Paris, Ed. du Seuil, 1983

27.Bruno Nettl. Música folklórica y tradicional de los continentes occidentales, cap. 1. Madrid, Alianza, 1985

28.

29.seguimos para esta definición el criterio de Antonio Limón en "Notas sobre metodología y Etnografía" Publicaciones del Instituto de Etnografía y Folklore "Hoyos Sainz". vol. VII, 1975, quien entiende por tradicional la parte de lo institucional cercano al campo de lo vigente que encontramos en proceso de involución o desinstitución cuya vida excede hacia el pasado la de los individuos que lo encarnan y puede ser constatada por datos procedentes de otras disciplinas que consideren la vida del grupo humano en sus aspectos retrospectivos

30.Béla Bartok "¿Cómo y porqué debemos recoger la música popular?" en op. cit. pag. 43- 65; Gilbert Rouget "L'enquête d'Etnomusicologie" en Ethnologie Générale ...pag. 335-348; Josep Crivillé "La Etnomusicología: sus criterios e investigaciones.

Necesidad de esta disciplina en el tratamiento de toda música de tradición oral" I Congreso Nacional de Musicología, Zaragoza, 1981 y El Folklore musical, Madrid, Alianza, 1983; Geneviève Dournon Guía para recolectar instrumentos musicales tradicionales, Paris, Unesco, 1991

31. Miguel Angel Palacios Garoz Introducción a la música popular castellana y leonesa. (Burgos), Junta de Castilla y León..., 1984

32. Los llamados "etnotextos" como discurso cultural han sido tratados en Tradition orale et identité culturelle. Problèmes et Méthodes, bajo la dirección de Jean-Claude Bouvier. Paris, CNRS, 1980. Asimismo es fundamenteal en este aspecto la obra ya clásica de Jan Vansina La tradición oral. Ensayo de metodología histórica. Barcelona, Labor, 1966

33. como punto de partida para el estudio de la innovacion nos ayudamos de los trabajos realizados en el Baixo Alentejo (Portugal) y en L'Aubrac (Francia). El primero, realizado por Joao Ranita de Nazaré (vease op. cit. en n. 9) parte de un estudio sociológico en una ración concreta de Portugal para explicar el cambio que se produce en las canciones analizadas desde la musicología. En el segundo, elaborado por varios autores, es el t.V de la obra L'Aubrac. publicado en Paris, CNRS, 1975 y aborda el cambio en relación con la evolución social desde el capítulo VI al IX

34. Bruno Nettl. The study of Ethnomusicolog...

35. tomado de A. Merriam. op. cit. pag. 168-169

36. definidas en la obra de M. Herskovits El hombre y sus obras, op. cit. capítulo XIX

37. Alberto Blecua. Manual de crítica textual. Madrid, Castalia, 1983

38. Paul Zumthor. op. cit.

39. Veáanse las actas del congreso celebrado en Tours sobre la improvisación: Bernard Lortat-Jacob (ed.). L'improvisation dans les musiques de tradition oral, Paris, Société d'Etudes Linguistiques et Anthropologiques de France, 1987

40. Ghizela Suliteanu. "Les implications psychologiques dans la structure du procesus de l'improvisation: concernant le folklore musical roumain", Yearbook of the International Folk Music Council, vol. VIII, 1976

41. Julian Alonso Fernandez Guadalajara: sierras, páramos y campiñas. Estudio Geográfico, Madrid, 1976

42. Julian Alonso Fernandez. op. cit., pag. 884

43. Julian Alonso Fernandez. op. cit., pag. 895

44. Santiago Arauz de Robles. Los desiertos de la cultura, Guadalajara, Institución Provincial de Cultura "Marqués de Santillana", (s.a)

II. DESCRIPCION DEL REPERTORIO DE MUSICA POPULAR TRADICIONAL DE LA PROVINCIA DE GUADALAJARA EN RELACION CON SU CONTEXTO SOCIAL

1.- ESTRUCTURA ESTROFICA DEL CANCIONERO

La canción popular es fundamentalmente narrativa, utilizando como forma poética de expresión distintas estrofas. Las predominantes son:

- La cuarteta, generalmente asonantada o tirana, de versos octosílabos, que aparece en los cantares de ronda, en los de trabajo y en los religiosos, en estos últimos formando poemas más o menos largos. La cuarteta hexasilábica es frecuente en los mayos y en algunas canciones infantiles, como por ejemplo:

Una jota en una sala
tocándola con vihuela
en sabiéndola bailar
es la flor de la canela

(Cantar de ronda. Cardoso de la Sierra)

Ya estamos a treinta
del abril cumplido,

alegraos damas
que mayo ha venido.

Ya ha venido mayo
por esas cañadas
bendiciendo ramos,
trigos y cebadas

Ya ha venido mayo,
bienvenido sea,
para que galanes
cumplan con doncellas.

.....

(Mayo a las mozas. Peralejos de Truchas, nº de cancionero 514)

- La seguidilla va unida al baile del mismo nombre y se encuentra también en canciones infantiles -incluidas en poemas de versos heterométricos- y de trabajo:

Quisiera ser tan alta
como la luna
para ver los soldados
de Cataluña

(Gualda, nº cancionero 329)

Buenos días, señora

de mil colores
que te andas por el campo
corriendo flores.

Virgen de los Remedios,
remediadora,
remedíame a estas pobres
siempre y ahora.

(Cantares de colmeneros. El Espinar, nº cancionero 182)

Como cantar de ronda se ha utilizado posiblemente con anterioridad a la jota por la que ha sido desplazada desde el siglo pasado hasta prácticamente desaparecer. Se han recogido muy pocas y éstas únicamente en la Alcarria (Yélamos, Peñalver, Tendilla, Pastrana o Illana). En Illana, p. e., inician y cierran la ronda del mayo:

Asómate si quieres
a la ventana
y verás al lucero
de la mañana

Eres hija de Venus,
nieta del alba
sobrina del lucero,

del sol hermana.

(Mayo a las mozas. Illana, nº cancionero 382)

- Los romances y romancillos son muy frecuentes, tanto los de tema profano (familiares, amorosos, de costumbres) en canciones de niñas y mocitas o de reuniones familiares, como los de tema religioso en canciones de Navidad, Cuaresma y Semana Santa.

La Virgen camina a Egipto
 desde Egipto iba a Belén
 con un niño entre los brazos,
 cielo que no puede ver.
 A la mitad del camino
 el niño tenía sed.
 No pidas agua mi niño,
 no pidas agua mi bién,
 que los ríos bajan turbios
 y los arroyos también
 y las fuentes manan sangre
 que no se pueden beber

(Solanillos del Extremo, nº cancionero 603)

- La quintilla octosilábica se presenta exclusivamente en canciones religiosas de Semana Santa, cuyo origen suele ser culto,

formando largos poemas.

Cuan humilde y amoroso
 tomó una blanca toalla
 el Señor, y puesta al hombro,
 una bacía con agua
 para hacer el lavatorio

("El lavatorio". Bochones, nº cancionero 111)

- El villancico es la forma estrófica característica de los Gozos de la Virgen y de diversos Santos, formando también poemas largos:

Pues tu imán, vida y sustento
 fue el pan vivo y celestial
 logremos por tí Pascual,
 los frutos del sacramento.

Día del divino amor
 naces y vienes al mundo
 para terror del profundo
 y de la gloria esplendor
 y, pues con gran resplandor,
 subes al eterno asiento,
 logremos por tí Pascual
 los frutos del sacramento

("Gozos de San Pascual", Fuentelsaz, nº cancionero 323)

- Por último, los poemas acumulativas que añaden varios versos anteriores a cada nueva numeración se presentan en canciones propias de Navidad e infantiles, como por ejemplo la de "las doce palabritas", tan frecuente en la provincia.

Entre las canciones religiosas cantadas durante las procesiones de Semana Santa nos encontramos con los Romances a la Pasión de Cristo escritos por Lope de Vega, así como otros pertenecientes al Romancero de los jesuitas (1), si bien rara vez aparecen en su forma original. Lo más común es la fusión de varios romances en un solo poema y la deformación de palabras cultas no comprendidas por los intérpretes, razón por la que hallamos numerosas versiones de una canción con el mismo título.

2. REPERTORIO DE CANCIONES.

El cancionero popular tiene su razón de ser en el marco de unas determinadas actividades humanas y es interpretado, por regla general, por un grupo social concreto dentro de la co-munidad en el que existe. Su carácter "funcional" hace que su te-mática sea variada, aunque no siempre está directamente relacio-nada con la acción a la que va unida.

Pasemos ahora a describir el repertorio de canciones siguiendo la clasificación elegida.

1. CANCIONES PROFANAS

1.1.- Ciclo de vida humano.

1.1.1.- Canciones para dormir a los niños. Son interpretadas por la madre o persona encargada de dormir a los pequeños mientras los acunan o mecen en sus brazos. Así pues, la situación intimista en la que se entonan, inscrita dentro del hogar, favorece, como señala Crivillé i Bargalló, su vinculación a todos los estamentos sociales, al mismo tiempo que la dependencia a un sexo determinado -el femenino-, pues es la relación madre-hijo la que marca la supervivencia de este tipo de canciones (2). Sin embargo, parece claro que la canción tradicional - y la nana como tal- es fundamentalmente popular, en cuanto al estamento social que la asume como suya y, a este respecto, citamos un párrafo de Federico García Lorca esclarecedor de cómo la nana llega a las clases sociales más altas:

"El niño rico tiene la nana de la mujer pobre, que le da al mismo tiempo, en su cándida leche silvestre, la médula del país. Estas nodrizas, juntamente con las criadas y otras sirvientas más humildes, están revalorizando hace mucho tiempo la importantísima labor de llevar el romance, la canción y el cuento a las casas de los aristócratas y burgueses." (3)

Es también el contexto -dentro de la casa- y la finalidad de la canción lo que ha favorecido la presistencia, a lo largo del tiempo, de elementos arcaicos y de monotonía tanto en la estructura musical como en la literaria.

Pero la variedad tipológica de las canciones de cuna es grande, como lo atestiguan los musicólogos que las han tratado. Junto a melodías de tipo arcaico aparecen otras más evolucionadas y, con frecuencia, de procedencia culta. Marius Schneider, por ejemplo, al estudiar 358 canciones de cuna recogidas por toda España, desde un punto de vista musical y literario, distinguió 28 grupos diferentes, en los que en unos predomina el elemento métrico y en otros la línea melódica. Señala también la existencia de adaptaciones de canciones de cuna a otras formas musicales como, por ejemplo, melodías de baile (4).

Entre las canciones de cuna recogidas en la provincia de Guadalajara cabe distinguir tres grupos: las nanas, son las canciones más sencillas. De ellas se han conseguido pocos ejemplos, como ha pasado, en general, con todos los temas que se cantan en un marco no público, individual. Consisten en canciones muy cortas, cuartetos asonantados alternados con un estribillo con estructura de seguidilla o bien, seguidillas que comienzan y terminan con la repetición indefinida de un estribillo, el más frecuente es el de ea, ea. La temática va dirigida a inducir al niño a dormir y para

ello se invoca a la Virgen, se pone de manifiesto las labores que tiene que realizar la madre en el hogar, la protección que le otorga o se pretende alejar el mal del pequeño:

Si a mi niño le durmiera
yo a la Virgen se lo diera
y después de bien dormido
la Virgen me lo volviera.

Duermete niño
que tengo que hacer
lavar los pañales,
barrer y coser.

Duermete niño
que viene el coco
y se lleva a los niños
que duermen poco.

Pinilla de Molina nº cancionero 530

Duermete vida mía
duerme sin pena
porque al pie de la cuna
tu madre vela.

Villanueva de Alcorón nº cancionero 794

Una de las melodías cantadas en Cendejas es la siguiente

♩ = 92

al aun nun de mi con to duer me mi ni ño al nun

Fin

nun de mi con to ya to nor mi do duer me teni ni ño

que tan po que se cer de ver los pa na ja po mi me co

Si H. A a b A a d / B e C f C'1/2 C'2 h

Junto a las nanas, las madres emplean para este mismo fin otro tipo de canciones largas, narrativas, cuya temática se aleja mucho en ocasiones del mundo infantil pero su melodía ofrece la posibilidad de adaptarse fácilmente al ritmo lento del balanceo (5). Es el caso de algunos romances tradicionales, que, al estar compuestos de dos estrofas musicales y ser interpretadas en voz baja, en forma de susurro, son propios para estas ocasiones, como nos informaron que sucedía con La mora cautiva (numeros 141, 142 y 737). Finalmente, y aunque su estructura musical puede llegar a ser más compleja, son utilizadas las coplas de ciego, cuya extensión y la adaptación a un ritmo lento, también pueden propiciar el sueño. Este es el caso de San Antonio y los pajaritos (número 796), A una buena moza (número 736) e incluso, las jotas cantadas suavemente.

Las canciones de cuna no han sido estudiadas suficientemente. Se ha querido ver en algunos textos elementos culturales

pre cristianos cargados de simbolismo en relación con la muerte y el sueño (6). Otro aspecto, tratado por Julia Valenzuela, han sido las funciones predominantes del lenguaje de las nanas. Siguiendo el esquema de R. Jakobson señala las siguientes:

- función poética, puesta de manifiesto en la intención estética que caracteriza al texto literario, aunque sea popular, mediante la utilización de un lenguaje expresivo y, en este caso, lírico.

- función connotativa, reflejada en la carga emotiva del texto, utilizando para ello una gran variedad de fórmulas y recursos: diminutivos, adjetivo afectivo, reiteración, repetición etc...

- función referencial. Está presente en las nanas que denomina "narrativas" por limitarse a referir una realidad externa: quehaceres domésticos, la fauna, la flora, los seres reales o imaginarios...

- función lúdica, propia de las nanas que utilizan el lenguaje como un juego, sumando palabras sin sentido, incoherentes.

- Función conativa. A ella están supeditadas todas las demás, pues la función primaria de las nanas es la de dormir al niño. A través del lenguaje se exhorta al sueño, utilizando imperativos, apelaciones o interjecciones. Aparece así la concepción mágica de la palabra (7).

Existen también otro tipo de cantares que las personas mayores destinaban a los niños más pequeños no ya para dormirles

sino, en este caso, para entretenerles, en especial durante las tardes de invierno. Son canciones como "Don Melitón" (nº de cancionero 584) o "Caracolitos" (nº de cancionero 599), un tema enumerativo propio del periodo de Navidad con el que, además, se podía aprender a contar.

1.1.2.- Canciones infantiles. Consideramos como tales a las que son interpretadas por los propios niños con distintos fines.

Las canciones recogidas en Guadalajara que hemos clasificado dentro de este grupo se pueden agrupar en tres bloques:

- canciones para jugar
- canciones para pedir aguinaldos
- canciones escolares.

Las canciones de juego están ligadas a entretenimientos de niñas como corros, juegos de comba, juegos con las manos y otros semejantes. Son cantadas en la calle, donde se reúnen cuando hace buen tiempo. El juego se convierte así en una actividad social; a través de él la niña aprende a relacionarse con los demás. Se le exige salir de su casa para jugar. Pero sobre todo es una actividad lúdica que favorece, en los casos que nos ocupan, tanto la actividad física rítmica como sucede con los juegos de

saltar con cuerda, a la comba o a la barca, como la expresión artística en aquellos en los que se ejecutan pequeños bailes ("A la jerigonza", nº 264; "Quisiera ser tan alta", nº 329; "Hacer corro caballeros", nº 588; "Que haces ahí moza vieja" nº 327 y 358; "La chata Miringüela, nº 591 o "ha salido el sol", nº 798) y escenificaciones teatrales mediante cortos diálogos en actitudes preestablecidas como coger una mano a una niña, arrodillarse etc. ("Al levantar una lancha" nº 429, 645 y 797; "Estando la pájara pinta", nº 267 y "Al alimón", nº 265) al mismo tiempo que se canta.

La utilización de la canción se refleja de diversos modos en la estructura literaria y en la musical, pero son dos los casos más frecuentes:

- Los cambios de melodía, ritmo y modelo de estrofa literaria, debido generalmente a la fusión de dos o más temas en una única canción, responden a una variación de actividad: de girar en corro se puede pasar a dar palmas paradas mientras una niña baila en el centro ("Quisiera ser tan alta", nº 329), o de saltar la cuerda pasándola por encima de la cabeza a saltarla "a la barca" como vemos en el siguiente ejemplo: ("El cocherito leré", nº 330)

♩ = 112

al co che ri to le re que di pa uo cho le re que
ni ga ni a de re me tar en co cho le re

Aa A₆ A C A d

Al co che ri to de o ro que ni mu y bo ni to por
don de re pa se an to se no ni to

Al coherito, leré
 me dijo anoche, leré
 que si quería, leré
 montar en coche, leré

Y yo le dije, leré
 con gran salero, leré
 no quiero coche, leré
 que me mareo, leré.

Al cocherito de oro
 que es muy bonito
 por donde se pasean
 los señoritos
 etc...

- Los estribillos intercalados tan frecuentemente en este tipo de canciones marcan una acción o una actitud determinada durante el juego. Así, el leré del ejemplo anterior indica que la niña que salta debe agacharse al tiempo que las que están dando a la cuerda deben mantener ésta levantada sobre la cabeza de dicha niña. Otras veces el estribillo indica el final del turno de una de las participantes en el juego como en el tema "En la calle de Valencia, Manuel" (Milmarcos, nº 433). Es al decir Manuel cuando la niña que

está saltando debe dejar paso a la siguiente. En ocasiones este hecho se manifiesta expresamente:

"una, dos y tres
salte niña de la comba
que vas a perder"

Igualmente, en "La chata miringüela", el estribillo güi, güi, güi señala el momento en que la niña que está bailando entre dos filas de compañeras que le animan dando palmas, debe hacer un contoneo más marcado en uno de los extremos del recorrido.

Los temas empleados en estos juegos son variados, y con mucha frecuencia son adaptaciones del repertorio de los adultos. Encontramos romances y romancillos tradicionales entre las canciones de corro. Por ejemplo, Había tres niñas (nº cancionero 224) o la muerte de Santa Elena, Me casó mi madre (nº cancionero 223 y 589), Una tarde de verano (nº cancionero 359) o monja contra su gusto, Mambrú (nº430)(8) , Estaba Don Fernandito (nº 587) o El Conde Olinos...y junto a ellos canciones más modernas como En el barranco de Lobos, canción de la guerra de Africa utilizada durante un juego de manos en el que dos niñas enfrentadas entrechocan sus manos rítmicamente. Estos temas están estructurados en cuartetos asonantados, seguidillas poemas de versos herterométricos y formas poéticas libres. En ellos se da la repetición de versos o palabras sin una significación concreta formando estribillos pues se busca más la sonoridad y, sobre todo, el ritmo que el contar una historia coherente.

Son cantos interpretados exclusivamente por niñas que forman un coro unísono, aunque en ocasiones establecen diálogos entre dos voces iguales, y se transmiten entre ellas mismas en el transcurso de los juegos. Sin embargo destaca la uniformidad de estas canciones, en la música y en la letra, en la provincia y en una área extensa del territorio nacional lo que hace suponer que, en muchos casos, las maestras fueron las responsables de la introducción de los temas en la localidad. Esta introducción es, posiblemente, reciente dada esta escasez de variantes. En la actualidad se interpretan esporádicamente debido a los cambios de hábito en los juegos de los niños y a la difusión de canciones infantiles nuevas mediante la televisión, los discos o cassettes.

Del segundo grupo de canciones, aquellas empleadas para pedir aguinaldos, hemos recopilado cuatro ejemplos, tres del noroeste provincial: en Majaelrayo y El Espinar, pueblos situados en plena Sierra; en Arbancón, localizado entre las estribaciones de la misma y la Campiña alta y uno en la zona de Molina, Tortuera. Dichas canciones se encuadran en fiestas de invierno, especialmente celebradas en zonas de economía ganadera: San Casiano, San Antón (17 de enero) Santa Agueda (5 de febrero) y Nochebuena respectivamente. Son interpretados por los niños y niñas de la escuela (Arbancón y Majaelrayo) por mozos a los que se unían niños (El Espinar) o por niños solos (Tortuera) pidiendo aguinaldo por las casas del pueblo - consistente en algo de matanza- para hacer

una merienda. En Arbancón hacen el recorrido llevando una imagen de Santa Agueda. En Tortuera los niños piden en las casas de las niñas.

Dos membranófonos son los instrumentos elegidos como acompañamiento. En Majaelrayo y El Espinar marcan el ritmo de la canción con un tambor y en Tortuera con el tambor y la zambomba, llegando a denominarse en este último pueblo "canciones de tamborillo" pero, en todos los casos, es una pieza en esencia vocal interpretada a unísono.

Los textos de Arbancón y Majaelrayo podrían haber sido escritos por un maestro en un lenguaje popular adaptado al tipo de intérpretes y a la situación específica en que se canta. Los dos comienzan haciendo alusión al carácter de los cantores:

Somos niños de la escuela
venimos con alegría
a darles las buenas tardes
con Santa Agueda bendita.
Solamente le pedimos
torreznos y longaniza.

(Arbancón, nº 55)

Niños de la escuela somos
devotos de San Casiano

que venimos a pedir
si nos dan el aguinaldo

(Majaelrayo, nº 400)

En el caso de Majaelrayo la melodía sin embargo, es propia de las rondas locales de adultos de Nochebuena. Algo diferentes son las rondas de El Espinar y Tortuera pues, aunque están ligadas fundamentalmente a los niños de la escuela, los cantares debían de aprenderse y transmitirse fuera de esta institución, posiblemente por simple imitación de los adultos, quienes también realizaban rondas de cuestación en ese periodo y con las que coinciden textos y melodías. En Tortuera la imitación no se limita a los textos y tonadas sino que está también en el mero hecho de rondar como grupo definido y diferenciado de los demás pues los chicos no solo rondan a las niñas de su edad, sino que lo hacen un día determinado, diferente al de la ronda de los mozos, que es el día de Reyes.

Este tipo de rondas infantiles con fin petitorio estaban muy extendidas por todo el territorio nacional, siendo especialmente abundantes durante las fiestas de invierno, quizás ligadas a los actos de inversión, comunes en este periodo. Amades las documenta en Cataluña, donde se practicaban en distintas fechas (9). También existían en el País Vasco y Navarra el día de San Nicolás, en la fiesta del "obispillo" y en Andalucía, Baleares o Segovia durante la Cuaresma. Con la que nos describe J. Caro Baroja

de esta última provincia es con la que presentan más semejanzas las de Guadalajara:

"En pueblos como La Higuera todos los años celebran los chicos de la escuela con su maestro una fiesta a la que llaman "sierra-vieja". El viernes que caiga aproximadamente en la mitad de la Cuaresma, los niños van con la cruz de la escuela por las casa del pueblo pidiendo precisamente para la "sierra-vieja". Con lo que recogen de comestibles hacen al día siguiente una merienda en el campo, a la que asiste el maestro."(10)

La "sierra-vieja" es la vieja que representa a la Cuaresma a la que se iban cortando los pies según pasaban las semanas. En Guadalajara no encontramos ninguna alusión explícita a la vieja cuaresma, pero la fecha en la que se hacen las cuestaciones y la existencia de una estrofa que hace referencia al hecho de cortar, en Arbancón y en Majaelayo las relaciona con las cuestaciones cuaresmales. La canción de Arbancón la transcribimos a continuación. La segunda estrofa es la que también cantan en Majaelayo.

Handwritten musical score for a song in 3/4 time. The score consists of four staves of music with lyrics written below. The lyrics are: "to mui ni ños de los que la ve", "ni mos con a la qui a a dar la los bou nes", "tar des con sin toñ que de Ben di ta no", "la men te lo pe di mos to mui mui lon ra ni za". Below the staves, there is a key signature: "La M Aa Bb Ac Bd Ae Bf".

Somos niños de la escuela
venimos con alegría
a darles las buenas tardes
con Santa Agueda bendita.
Solamente le pedimos
torreznos y longaniza.

Cuando vaya usté a partir
cuidadito con los dedos
que si se corta usté alguno
quebranta los mandamientos.

Los mandamientos son diez
sus palabras son ejemplos
que nos ha dejado Dios
para vivir en el templo.
La despedida le echamos
la que Cristo echó en Belén.
Dios nos ha juntado aquí,
nos junte en la Gloria. Amén.

Hemos hecho un último grupo con las canciones que se
aprendían en la escuela con un fin didáctico y formativo. Muchas

no llegan a ser tradicionales en las localidades donde se aprendieron, pues se practicaron solamente en el periodo de tiempo en que permaneció determinada maestra en el pueblo, pero las recogemos como un documento de lo que fue la enseñanza en un periodo no muy lejano de nuestra historia, en el que la música fue utilizada para ayudar a memorizar los pocos conocimientos que se impartían. Hay canciones didácticas, por ejemplo, Los días de la semana (nº 228) o Los ríos principales (Número 230) que a mas de una persona les sirvió para superar exámenes de cultura general y conseguir algún trabajo. Otras tienen una intención formativa como los Saludos y Despedidas de la Escuela (nº 225, 227 y 268) o la canción del día del árbol (nº 229). También se aprendían algunos romances que eran utilizados por la maestra o maestro como textos para aprender a leer, según una práctica antigua, o como mero entretenimiento. Estos romances aparecen diferenciados -en la letra y en la música que suele ser la más difundida por todas partes a través de la publicación de romanceros y cancioneros- de los aprendidos dentro de la familia. Ver, por ejemplo, la versión de El conde Olinos de Bustares (número 124) aprendida en la escuela y el tema de El rey conde de la misma localidad (número 143) transmitida dentro del ámbito familiar.

1.1.3.- Canciones de mocedad. Quizá sea éste el periodo de la vida del hombre más propicio para el canto. Los años de mocedad vienen definidos en los pueblos por los mismos jóvenes. Un muchacho se consideraba mozo cuando los mozos que ya lo eran aceptaban su

integración en las diferentes actividades que les eran propias. El ingreso se materializaba con el pago, por parte del que entraba, de una cantidad de dinero, arrobas de vino o cualquier otra tasa que variaba de una localidad a otra. La moce-dad duraba desde este momento hasta el casamiento.

La forma más característica que tienen los mozos de cantar es la ronda, organizada con diferentes motivos a lo largo del año: cuando sorteaban los quintos, en Navidad, mayo, San Juan y San Pedro, en la víspera de las fiestas patronales y en cualquier momento que surgiera después del trabajo sin un motivo especial, como mero entretenimiento. Cuando van asociadas a una fiesta tienen generalmente fines petitorios o de cuestación, bien para sufragar los gastos ocasionados por la propia fiesta, bien para organizar una comida comunitaria entre ellos. Otras veces su finalidad es la expresión de un sentimiento de amor -caso de las llamadas rondas de enamorados- o burlesco -generalmente producido por el despecho de un mozo hacia una joven que le ha rechazado-.

Las rondas consisten en grupos de mozos acompañados de instrumentos de cuerda: guitarra, laud, bandurria acompañados de idiófonos como la botella, los hierros, los huesos, etc. que recorren las calles del pueblo -casi siempre de noche- deteniéndose a cantar delante de las casas de las mozas, de los vecinos del pueblo o en las esquinas y plazas, según la finalidad de la ronda. La guitarra se presenta como el instrumento imprescindible en estos

acontecimientos musicales y esto se refleja en uno de los cantares más difundidos:

Que buena va la guitarra
para rondar esta noche,
que buena va la guitarra
si la prima no se rompe.

Según A. Aragonés Subero las rondas de mozos se inician "con una reunión en una taberna o en la bodega para afinar los instrumentos y tomar unas copas que templen ánimos, y si es invierno abriguen los cuerpos". Comienzan con coplas que aluden al hecho mismo de rondar, el placer que produce, siguen los de enamorado o, si la ocasión lo propicia, "lo pícaro y amatorio" se trueca en despecho (11).

No siempre eran los mozos los que hacían la ronda. En ocasiones salían a cantar los casados, especialmente en las fiestas del pueblo. En este caso nunca salían las dos rondas juntas, sino que un día se reservaba para casados y otro para mozos. Sin embargo, en las rondas que hemos presenciado recientemente los mozos y los casados salen juntos a cantar ya que cada vez son menos los que saben tocar algún instrumento e interpretar los cantares.

Distintos recopiladores y estudiosos de la música tradicional coinciden en señalar el aspecto competitivo que se manifiesta en las rondas, no solo entre los casados y solteros sino

entre distintos bandos de solteros. Esta rivalidad se manifiesta en el texto de las canciones y en la forma de interpretarlas, generalmente terminadas en lo que se llama según las zonas "galleo", "jilgueo" (12) o "relinchido" y que nosotros hemos constatado en la ronda de Nochebuena de Bustares.

Manuel García Matos describe esta rivalidad como sigue:

"En muchas partes el grupo de galanes que ronda una calle no tolera que otros la rondan también al mismo tiempo, y así, al entrar en ella, suelen, de principio, lanzar al aire amenazantes o retadoras coplas:

Esta noche rondo yo,
mañana ronde el que quiera.
Esta noche rondo yo
la calle de mi morena.

A veces el signo desafiante es un grito elevado y sostenido que remata descendiendo de tono con rapidez y que en Castilla llaman relinchido por ofrecer cierta analogía con el relincho de un caballo. Si en la calle de la ronda hay otros mozos cantores que atrevidamente aceptan el desafío, responden a las coplas provocadoras con otras de igual cariz, y al relinchido con gritos semejantes y de mayor fuerza. Los engallados y celosos enamorados se encuentran y acometen en abierta lucha, que no da fin hasta que uno de los grupos ha sido vencido y puesto en fuga

por el contrario. La ronda sigue su curso" (13)

Esta organización de mozos en diferentes grupos solía corresponder a las rondas organizadas en los distintos barrios de una localidad que con frecuencia se correspondía con distintos niveles económicos o sociales.

Cada cantar se interpreta a solo, acompañando el resto de los individuos que forman la ronda con los instrumentos y el ritmo de las palmas. Cuando se ronda a todos los vecinos del pueblo, como sucede con ocasión de las fiestas patronales, los rondadores establecen, antes de comenzar a rondar, el número de cantares que se interpretará en cada casa. En la ronda grabada en Majaelrayo oscilaban entre tres o cuatro y la despedida. Si se daba la circunstancia de que en una casa había más de una moza, se daba una ronda -es decir, la cantidad de cantares establecidos- a cada una de ellas, aunque en esa ocasión no se trataba de una ronda de mozos ya que estos escasean y los que acuden a las fiestas procedentes de las ciudades no se sienten ligados a este tipo de manifestaciones musicales. Suele ser usual la participación de todos los que integran la ronda cantando pero también que el que más cante sea no tanto el que posea la mejor voz sino el que tenga mayor facilidad de improvisación o el que recuerda más cantares. La melodía, al igual que el texto, admite muchas variantes. Un ejemplo es la siguiente transcripción de un cantar interpretado en una ronda de Cardoso de la Sierra:

Al. = 76

con ven ti cin co cla ve le es ye sta

ye sta des pe di da con ven ti cin co do ve le es

yu na ro so cie uen ho ja as pa ra

que de mi teg cuer de es pa ra que de mi teg cuer de es

ye ta ye sta des pe di da

Estrofa 69

Mi Mayr Ae Ba Ab Ac B'd A''

La estrofa utilizada en estos cantares es la cuarteta octosilábica, asonantada o no y la seguidilla, esta última reducida casi exclusivamente al ámbito geográfico que se corresponde con La Alcarria.

Aunque, como hemos dicho, la improvisación de cantares era habitual entre los rondadores -virtud muy apreciada entre ellos- aludiendo a personas, parajes o situaciones cercanas, la gran mayoría de los recogidos están muy difundidos por toda la provincia y superan los límites de ésta.

El aprendizaje de los textos y la forma de interpretar se realiza "de oído", es decir, por transmisión oral, a fuerza de oír los cantares, pero tampoco es raro encontrar cuadernos en donde los mozos apuntaban las letrillas de las jotas para no olvidarlas e incluso otros impresos que compraban en las ciudades.

Las letras de los cantares aluden a temas muy variados que reflejan diversos aspectos de la mentalidad y la "idiosincrasia" del grupo que los acepta como suyos -los intérpretes y los destinatarios de las coplas- así como sus costumbres. Por ejemplo, encontramos letras que hacen referencia a la organización y al desarrollo de la ronda. Cuando ésta estaba ligada a una fiesta o cuando se trataba de rondas de quintos -es decir aquellas que tenían fines petitorios- se iniciaban pidiendo licencia a las autoridades:

Con la licencia de Dios
y la del señor alcalde,
nos vamos a divertir
sin hacer perjuicio a nadie.

El Cardoso de la Sierra

o a los dueños de la casa:

A esta puerta hemos llegado
con la intención de cantar

si los amos de esta casa
su licencia nos dan.

Solanillos del Extremo

Lo primero buenas noches
y lo segundo atención.
Las buenas noches les damos
mis compañeros y yo.

Viana de Jadraque

El más interesado en rondar ante determinada ventana
solía ser el que cantaba la primera copla:

Desde aquella esquina a aquí
he venido a la carrera
por ver si podía ser
mi jotica la primera.

La competencia entre los distintos tipos de intérpretes:
solteros-casados y las puyas entre grupos o individuos durante la
ronda se aprecian en cantares como estos:

Esta noche rondas pollos
porque los gallos no están
y en cuanto salgan los gallos,
los pollitos a acostar.

La Huerce

La ronda que pasó anoche
dicen que valió nada.
Cuando pasó por mi casa
¡vaya ruido que llevaba!

El Cardoso de la Sierra

Cuando dos quieren a una
y los dos están presentes,
el uno cierra la boca
y el otro aprieta los dientes

El Cardoso de la Sierra

En casi todas las rondas se interpreta algún cantar que alude a las cualidades de la música, de los cantantes y a la cantidad de cantares que se conocen:

No canto porque bien canto
ni porque me oigas la voz,
canto porque no se junte
la pena con el dolor.

Angón

No creas que porque canto
tengo el corazón alegre,
que soy como el pajarillo
que si no canta se muere.

Bustares.

Viva la música, madre
que yo por ella me muero,
la guitarra y la bandurria,
la pandereta y los hierros.

Mirabueno

La jota si bien se canta
a los niños hace hablar,
a los amantes querer
y a los ancianos llorar.

Castejón de Henares

Para cantar bien la jota
se necesita tener
la garganta de un jilgero
y el pecho de una mujer

El Cardoso

Todos los que cantan bien
se arriman a la guitarra
y yo como canto mal
ni me arrimo ni me llaman.

Si canto me llaman loco
y si no canto cobarde.
Si bebo vino borracho,
si no bebo, miserable

Bocígano

A cantar me ganarás
pero no a saber cantares
que tengo un armario lleno
de libros sabiduriales.

Aunque estuviera cantando
un año con siete meses
no me oirias cantar
el mismo cantar dos veces.

El Cardoso

Otros indican la obligación de pagar la ronda en determinadas ocasiones como en algunas de quintos o cuando participaba en ellas alguien ajeno al grupo que la organizaba así como el deber de cantar:

Se ha dicho en la reunión:
el que no cante la paga
y yo como estoy cantando

no tengo que pagar nada.

Esta es la ronda que ronda
la que ronda y rondará,
la que ha cobrado el barato
lo cobra y lo cobrará.

El cuco y el zamacuco
cantan en el mes de mayo
y el que no cante esta noche
zamacuco pa tó el año.

Tendilla

Durante la ronda el vino suele correr entre los rondadores para refrescarse la garganta y al mismo tiempo animarse como se deja ver en muchas despedidas o en los siguientes cantares de la ronda grabada en El Cardoso de la Sierra:

Venga vino con un carro
y el agua en una borrica
y el carro que vaya y venga,
la burra que esté quietica.

Cuando Jesucristo vino
vino por el Chaparral,
vino cuando le convino
y el vino ¿cuándo vendrá?

Esta va por despedida,
la que echan los de Valverde
con el botillo en la mano
y el que no canta no bebe.

Majaelrayo.

Según sea el tipo de ronda predominaran más unos temas sobre otros. El ambiente festivo, el grupo, la música y el vino ayudan a expresar sentimientos y opiniones que, en otras circunstancias resultan más difíciles de manifestar. Los cantares de las rondas de primavera, dirigidos a las mozas y los de cualquier otra ronda de enamorados se refieren, claro está, a todos los sentimientos producidos por el amor: declaraciones amorosas, la esperanza de verse correspondido, piropos a la moza, dudas, desengaños, olvidos, referencias a los cortejos nocturnos, incitación a las buenas costumbres de las mujeres, etc. y si se da el caso, como ya hemos dicho, los cantares se convierten en todo lo contrario: burlescos y celosos.

Escribe Aragonés Subero: "...en el medio rural alcarreño, el amor o la declaración de tal llega por el camino de la fuente, el lavadero o por la ronda. El baile, contra lo que aparentemente supone, no es el lugar de arranque para el noviazgo; es el noviazgo mismo"...."En la ronda nadie es menos que nadie; todos se sienten protegidos por el grupo, y además aunque la insinuación sea

pública, casi siempre se hace con nocturnidad, y a la distancia que da la casa, la calle y la ventana cerrada, aunque se tenga la certeza de que pegada a ella está la novia en potencia, pretendiendo escuchar hasta la última copla" (14).

Con esta declaración pública el joven manifiesta sus intenciones no solo a la moza que le interesa, sino que también hace saber al resto de los mozos que están presentes que él la pretende y evitar así que lo haga otro.

La ronda, como manifestación cultural, refleja la integración o no de las personas que componen una comunidad. Cuando no hay nadie interesado por una moza, siempre hay alguien de su familia que la ronda para que no se sienta agraviada:

A mi prima la Patricia
ninguno la dice nada
y yo le vengo a decir
por ser la más resalada.

Angón.

Las rondas de quintos las organizan los mozos antes de incorporarse al ejército como despedida de las mozas y del pueblo en general y ello se refleja en las canciones. Iban acompañados de una cuestación para organizar una merienda entre los mismos quintos.

Desde aquí se ve la plaza
y los caños de la fuente,
la casa consistorial
donde se juega mi suerte.

Calle oscura, calle oscura,
¡Cuantas veces te he rondado!
¡y las que te rondaré
si no me llevan soldado!

Milmarcos

Una madre cría a un hijo
con muchísimo cuidado
y en lo mejor de su vida
lo lleva a ser soldado.

Majaelrayo.

Ya se van los quintos madre
por aquel camino llano
¡cuando se verán venir
con la licencia en la mano!

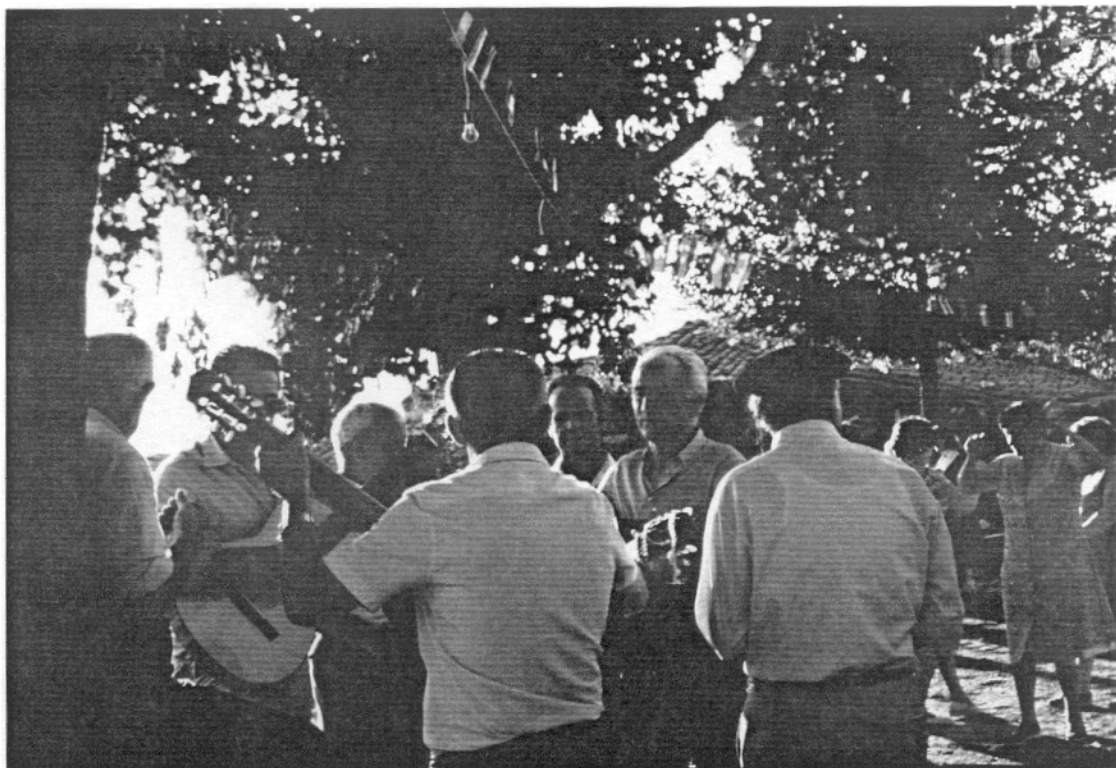
Viana de Jadraque

En las rondas de las fiesta locales se cantan a todos los vecinos del pueblo siguiendo un itinerario ya establecido. Los cantares se entonan en la puerta de cada casa o bien ya dentro de

ella -caso muy frecuente en las rondas que he presenciado- y al finalizar los dueños -a los que primero se pidió permiso para rondar- invitan a tomar una copita de licor y bollos. La circunstancia da cabida a otro tipo de temas además de algunos de los citados como son : los piropos a los dueños de la casa, a la Virgen o a los Santos patronos del lugar, los cantares al pueblo -sus calles y parajes-, los dedicados a las madres, las suegras, los que podríamos considerar filosóficos y circunstanciales, los de aragoneses, tan frecuentes siempre, de oficios, sociales y reivindicativos, irónicos, humorísticos etc..como podemos observar en las rondas grabadas en El Cardoso de la Sierra (nº de cancionero 207) y Bocígano (nº de cancionero 96). En la recopilación de Majaelrayo también aparecen en abundancia los temas sexuales y jocosos.

Las rondas existían en todas las localidades por pequeñas que fuesen, con más o menos riqueza instrumental, y en algunas de ellas se continúa la costumbre: en Pastrana y Chiloeches hay ronda de quintos y en pueblos serranos como Cardoso de la Sierra, Bocígano, Valverde de los Arroyos y Majaelrayo salen los rondadores en las fiestas patronales.

También eran los mozos los encargados de "dar el baile" los domingos en la plaza o en un local del Ayuntamiento en invierno. Acompañados de los mismos instrumentos que llevaban en la ronda cantaban jotas y seguidillas, por lo común. Más



Lam.- I. 1 y 2. Colmenar de la Sierra. Baile en la plaza durante las fiestas patronales de San Roque. 17 de Agosto de 1985.

recientemente -después de la guerra civil- se introdujeron los organillos, acordeones y saxofones en ciertas localidades y nuevas piezas de baile: valeses, habaneras, tangos, polkas, pasodobles. Son piezas que, como ya hemos dicho, no hemos recogido por no ser tradicionales en la zona, aunque consideramos que podría ser interesante analizar las versiones de temas conocidos creadas por el músico popular y adaptadas a su ambiente.

Antes de comenzar el baile daban ronda avisando a las mozas para que acudieran. Los temas de las jotas cantadas en el baile son más variados. Además de los relacionados con el amor, los hay irónicos, humorísticos, que hacen referencia al trabajo, al pueblo y a los pueblos vecinos, etc. En este contexto las mujeres también podían intervenir en el cante. En las grabaciones que hemos realizado en directo de algunas rondas aparecen mezclados cantares propiamente de ronda con otros más adecuados al ambiente del baile. Entre estos últimos están los siguientes:

Toda la sal de mi pueblo
está en el baile bailando.
Si no lo quieren creer,
a la vista el desengaño.

Si tan bien le das al ciazo
como te meneas, niña.
Si tan bien le das al ciazo
que suave caerá la harina.

Arrímate bailador
 arrímate que no pecas,
 que el que baila y no se arrima
 es comer el pan a secas.

Anquela del Ducado

En el campo trabajando
 cualquiera canta una jota,
 pero en el baile bailando
 ninguno como el que toca.

Bocígano

Una jota en una sala
 tocándola con vihuela
 en sabiéndola bailar
 es la flor de la canela.

Señor bailador pulido
 baile usté bien a esa dama
 y con la punta del pié
 hágala usté una monada.

El Cardoso de la Sierra

El que cava sube y baja

y el que ara bien se menea,
 las mocitas en el baile
 el culo se las menea.

Colmenar de la Sierra

Otras hacen mención de personajes concretos conocidos en el pueblo:

Bailad, mocitas, bailad
 y romperos los zapatos,
 Mañana vendrá Crispin
 que los vende bien baratos.

Majaelrayo

A ti te digo Jacinto
 que menees esas patas
 pues parece que las tienes
 en un saco de patatas.

Anquela del Ducado

Las rondas de las mozas (podemos considerarlas así en el sentido de que recorren el pueblo cantando) tienen un carácter muy diferente, pues son religiosas tanto en su función -cuestación para comprar la cera que alumbra el Monumento del Jueves Santo- como en el contenido del texto de las canciones que interpretan. Son efectuadas únicamente durante la Curaesma sin ningún acompañamiento instrumental.

Solían participar en ellas las chicas desde que salían

del colegio hasta que se casaban. Comentaremos estas canciones al hablar de las de tema religioso.

Durante la mocedad las mujeres principalmente, continuaban cantando y aprendiendo romances y en especial coplas de ciego que escuchaban interpretar a los copleros, ciegos o no, que llegaban a los pueblos, comprando después, si les gustaba, el pliego donde venía escrito el texto. A veces, sobre todo los chiquillos, cuando no tenían dinero para comprarlos, escuchaban al ciego hasta aprender el cantar de memoria siguiéndole por las calles. Luego los cantaban cuando se juntaban las mozas mientras esperaban que comenzase el baile, durante los paseos, en las veladas nocturnas o acompañando a cualquier trabajo doméstico.

Estos romances, que no iban unidos a un ritual festivo concreto, sino a actividades cotidianas, son todos -los recopilados en Guadalajara- de tema novelesco: amores desdichados (El Conde Olinos, La Pobre Adela, El Desdichado), la mala suegra (Carmela, Una casadilla de lejanas tierras), la boda estorbada, la esposa infiel (Andarique), de cautivas (Don Bueso y su hermana, Las tres cautivas) o incestos (Delgadina, Amnón y Tamar). También los pliegos de cordel que hablaban de amores felices o desgraciados (A una buena moza, nº 736; Allá arriba en aquel cerro, nº 597; En el jardín de arrayanes, nº 802; El Golfillo, nº 803; Una señorita rica, nº 246) o de crímenes pasionales e infanticidios (Al salir de misa de once, nº 541; Aurelia Ortega y Bernabé, nº 550; Era una

joven doncella, nº 17) eran los que más gustaban o los que más fácilmente se han recordado aunque también hay de toreros (Madre, mañana hay corrida, nº 243) satíricos (Oye tú, mozo bizarro, nº 333) y cantares seriados de galanteo como el reloj y los diez mandamientos de amor. En general son temas que repiten arquetipos antiguos, con una fuerte connotación moral de carácter sancionador que premia o castiga según se cumpla o no la norma.

1.1.4.- Canciones de boda. Aparecen dispersas por toda la provincia las rondas y despedidas que se daban a los novios para solemnizar uno de los rituales de paso en la vida del hombre (Mapa 4). Asociados a esta ceremonia, inserta en ella, encontramos dos tipos de canción diferente que se desarrolla en un tiempo, un espacio y mediante unos intérpretes también distintos y que pertenecen a dos secuencias del mismo ritual: la ronda que dan los mozos a los novios la víspera de la boda y la despedida que, normalmente cantaban las mozas a la novia, durante el banquete de bodas. Ambas toman los motivos y las imágenes del canto de los hechos que se están desarrollando y del estado emocional que produce en los participantes. Una es un canto de adios -la palabra "despedida" aparece con frecuencia en la denominación de la canción: "despedida de novios"- mientras que en la otra se señala más el aspecto festivo de la boda al constituirse en una ronda con cantares de jota.

En el sector noroeste la canción de boda tiene una tonada

particular, específica de estos acontecimientos, que la distingue de cualquier otra interpretada en la localidad. El "cantar para la novia" o "Despedida de novios" lo hemos recogido en los siguientes pueblos:

<u>localidad</u>	<u>nºcancionero</u>	<u>nº estrofas recogidas</u>
Bocígano	98	11
El Espinar (I)	178	10
El Espinar (II)	179	30
Cardoso de la Sierra	210	30
Colmenar de la Sierra	278	5
La Huerce	363	16
La Mierla	427	24
San Andrés del Congosto	551	20

En pueblos serranos como El Cardoso de la Sierra, Colmenar de la Sierra, Bocígano o La Huerce, las despedidas estaban dirigidas especialmente a la novia. Las cantaban varias mozas -sus mejores amigas o aquellas a las que más les gustaba cantar- el día de la boda, en la casa donde se estaba celebrando el convite, que solía ser la de la propia novia, en señal de que abandonaba el estado de soltería, como dicen en uno de los canta-res:

Ya te vas, amiga nuestra,
ya te vas de nuestro bando
te echo un pañuelo a la cara,
no te despidas llorando.

Lo interpretaba un coro de voces unísonas, o a veces formando dos grupos de voces que se alternan cada dos versos (La Huerce) sin acompañamiento instrumental.

Al pie de la sierra, en lugares como La Mierla y San Andrés del Congosto, el cantar de despedida de novios lo cantaba la ronda -término que, como sabemos, no sólo designa al hecho de rondar, sino también a quienes lo hacen- con los instrumentos que son habituales en ella: guitarra, bandurria, laud, botella, almirez etc. Después del convite se celebraba el baile en el que participaban todos los invitados cantando y bailando jotas y seguidillas. En La Huerce a este baile se le denominaba "de redoma" y era la ocasión en que se cantaban seguidillas. No se ejecutan desde la Guerra Civil de 1936 y ya solo recordaba algunos cantares la informante de más edad:

A la luna de enero
te he comparado
no hay luna más clara
en todo el año

La calle de la plaza
la están arando
de claveles y rosas
la están sembrando

Al pasar por el puente
de Santa Clara
el anillito de oro
se cayó al agua

Al pasar por el puente la
de la Victoria
tropezó la madrina
y cayó la novia

La segunda seguidilla puede hacer alusión a un ritual, ya desaparecido, extendido por Castilla, en el que uncían a la pareja de recién casados a un yugo y simulaban que araban las calles como símbolo de unión y fertilidad.

La despedida de los novios es una canción narrativa cuya estructura literaria describe el desarrollo de los hechos desde que la novia va a confesarse hasta el convite, terminando con felicitaciones a los novios, padres, padrinos, invitados, e incluso a las cocineras que colaboraban de forma importante a dar riqueza a la fiesta. Su interpretación estaba revestida de cierta solemnidad emotiva. Aunque es frecuente que el texto de la canción se ajuste a las circunstancias específicas de cada pareja, hay una serie de aspectos que siempre aparecen:

- Saludo y petición de licencia para cantar a la novia
- Descripción detallada de las diferentes secuencias del ritual de la boda (constituye en esta zona el núcleo central de la canción).
- Piropos y vivas a los novios, padres, padrinos, cura y cocineras etc.
- Consejos y advertencias a los novios (que se cuiden mutuamente, que no olviden a sus padres...)
- Manifestación del significado de segregación del grupo de las mozas que ha supuesto la ceremonia de la boda (15).
- Despedidas.

El cantar de El Cardoso de la Sierra es el que mejor describe la secuencia de hechos del día de la boda:

- 1.- Examen de conciencia, la víspera, por la noche
- 2.- Confesión, a primera hora de la mañana
- 3.- La bendición de los padres al salir de su casa para la Iglesia.
- 4.- Espera en el portalillo de la Iglesia a que salga el señor cura a recibirlos.
- 5.- Casamiento (declaración, entrega de anillos y arras).
- 6.- coplas en las que se pone de manifiesto el contraste entre subir soltera a la Iglesia y volver a bajar, ya casada, a la casa.
- 7.- Toma de agua bendita, al entrar en la Iglesia.
- 8.- Llegada al altar
- 9.- Acto de cubrir con velo a los esposos y su significado de unión para siempre
- 10.- Comunión.

De esta secuencia, los cantares que se repiten con más frecuencia en todos los pueblos son los referidos al punto 3, 6 - aparecen también en los cantos de boda de otros pueblos de Europa (16)-, 8 y 9.

El tema más reciente de entre los recopilados -el de La Mierla- fue escrito hace quince años para ser cantado durante el convite de una boda celebrado en un restaurante de una ciudad. El

esquema de la canción es el tradicional y únicamente se percibe su modernidad en el lenguaje empleado. El resto de las despedidas de novios se interpretaron por última vez a finales de los años cincuenta o primeros de los sesenta. La gran emigración producida durante esos años ha sido la causa de que no se celebren matrimonios en los pueblos desde entonces.

El resto de las informaciones recogidas en el trabajo de campo se localizan en pueblos de la comarca de Molina y en Algora y Viana de Jadraque, próximos a Sigüenza. En esta zona los mozos dan la ronda a la novia y al novio la víspera de la boda con cantares alusivos a los protagonistas, piropos y alabanzas o el día de la boda, durante el baile que se organiza después del convite utilizando una temática más amplia y en la que tienen cabida también temas jocosos. La recopilación se efectuó en:

<u>Localidad</u>	<u>nº Cancionero</u>	<u>nº estrofas recogidas</u>
Alcoroches	8	23
Algora	19	27
Anquela del Ducado	49	6
Checa	290	5
Maranchón	415	4
Ocentejo	463	12
Peralejos de las Truchas	515	3
Pinilla de Molina	533	3

Tierzo	695	4
Viana de Jadraque	792	4
Villanueva de Alcorón	804	26

Estos cantares de ronda, interpretados la mayoría de las veces con el aire de jota característico de otras rondas, tienen un carácter más lírico que narrativo y además no se constituyen como un canción estructurada. Cada cantar era interpretado por una persona diferente. Esta puede ser la causa de que, en general, estén muy olvidados y solo se recuerden las cuartetos que se repetían con más frecuencia.

En los pueblos del Señorío de Molina el ritual que se hacía alrededor del acontecimiento de la boda era largo y complejo. La primera ronda tenía lugar la víspera de la segunda amonestación -se llamaba "dar la segunda"- que siempre era en sábado. La ronda iba a casa de la novia y después a la del novio. Tras escuchar los cantares, la novia invitaba a tortas y cañamones y el novio, por su parte, repartía un puro a cada mozo además de los cañamones y el vino. Si el mozo era forastero estaba obligado a pagar "el piso" (lo último que se pagó fueron 200 pesetas en la década de los sesenta) y con ello hacían una merienda. La ronda y los convites volvían a repetirse la víspera de la boda -la "noche del tálamo"- y era frecuente que después de la ronda se hiciera baile.

El día de la boda "se daba música" a los novios al tiempo

que se les acompañaba a la iglesia. Acabada la ceremonia que se celebraba temprano (a las diez de la mañana), se ofrecía un refresco a los invitados: chocolate, torta y bebida y al medio día la comida. Terminada ésta marchaban todos a las eras del pueblo donde se repartían las tortas y se hacía la "carrera de la paletilla". Las tortas, de gran tamaño, las llevaban la madrina y la novia. La de la madrina se repartía entre las casadas y la de la novia entre las mozas.

En la "carrera de la paletilla" participaban todos los mozos que querían. Consistía en lo siguiente: el novio o el novio y el padrino sostenían una paletilla de cordero en alto y los mozos, de dos en dos, competían en una carrera desde el punto señalado hasta el lugar donde estaban el novio con la paletilla. El primero que llegase competía con otro mozo y así se iban eliminando. El que ganaba se quedaba con la paletilla. Una vez de vuelta al pueblo se celebraba el baile.

En Alcoroches, al día siguiente se hacía el "lavatorio". Los mozos iban a buscar a los novios y les tiznaban en las eras, al mismo tiempo que lo hacían entre ellos terminando todos en el río, remojados.

Los cantares de ronda de boda se hacían específicamente para cada circunstancia, aunque muchos de ellos se repetían en todos los pueblos. Se trata de cuartetos octosilábicos asonantados

sueitas excepto en el acaso de Algora en el que se compuso un poema de cuartetas encadenadas. La creación del texto podía ser colectiva cuando se reunían los mozos con dicho fin, o bien individual encargándose las coplas a alguien del pueblo con especial habilidad reconocida por todos para este menester. Los textos que se crean para adaptarlos a la música tradicional de ronda obedecen, también en este caso, a unas reglas que son constantes y que difieren algo del grupo anterior:

- Las coplas referidas a describir el ritual de la boda son mas escasas que en la zona NE. y se refieren principiamente a los puntos 3, 6, 8 y 9 señalados más arriba.

- Las advertencias a los novios (cuidarse y quererse, no olvidar a los padres) son también habituales.

- La manifestación de la segregación del grupo de los mozos solo aparece en una localidad:

Yo te digo (Fulanito)
que no te sirva de enojo
que venimos a quitarte
de la lista de los mozos.

(Villanueva de Alcorón)

- Los piropos a la novia, el novio y los invitados son, en esta comarca, la parte más importante de la ronda. Es frecuente la utilización, como recurso poético, de comparaciones y paralelismos con flores, denominándose esto "echar flores" u otros elementos cotidianos y familiares al intérprete, por ejemplo.

En el centro de esta sala
tejeré un ramo de flores,
las tomaré de una en una
para regalo de estos señores

La primera flor que tomo
en mi mano es el romero
y la presento orgullosa
al señor cura el primero

La segunda flor del ramo
es la verde del endrino
y mi mano cariñosa
se la ofrece a los padrinos
etc...

(Algora)

Antonio Aragonés Subero nos proporciona algunos datos de la ronda de bodas en la comarca de La Alcarria, en la que participaban casi todos los invitados jóvenes cantando coplas que se referían a las temáticas que hemos aludido:

"La ronda de boda duraba varios días, pues amenizaba la fiesta desde la preparación del pan hasta la visita a los recién casados después de consumado el matrimonio. Había pues, bailes con cualquier pretexto, y por supuesto acompañar al sacerdote y al

novio. Echar las despedidas de solteros; cantares de baile de casados; rondar la habitación de los nuevos esposos en la noche de bodas etc.." (17)

En Hita las mozas cantaban durante el acto de bendición del padre a la hija que se va a casar con un sentido propiciatorio de bienes. El padre bendice a la hija arrodillada sobre una manta en el portalón de su casa diciendo:

Yo te bendigo, hija mía
con todo mi corazón,
y a Dios le pido anhelante
pa que os bendiga a los dos.

Un coro de mozas cantaba:

Anda, padre cariñoso,
échala la bendición,
que Primitiva es ahora
lo mejor de lo mejor.

Cuando has alzado tu mano
para trenzar bien la Cruz,
has pensado en la mujer
que a tu hija dió la luz.

Que el Señor tenga tu mano
para bendecir con bien,
y que la Virgen la traiga
salud, paz, pan y miel. (18)

Este hecho, que asume el aspecto de un rito religioso - el padre se convierte en sacerdote al impartir la bendición a su hija- y familiar -pues tiene lugar en la misma casa paterna- marca el momento en que la mujer deja su familia de origen para pasar a formar una nueva familia y está extendido especialmente en el área en que la familia se rige por un orden patriarcal (19).

Al ser cantos que podríamos denominar circunstanciales, su estructura se abre para adaptarse a distintas situaciones. Por eso, junto a esos aspectos fijos ya mencionamos, aparecen otros textos que, aunque en ocasiones se repiten con cierta frecuencia, no aparecen siempre y que nos ofrecen datos interesantes sobre lo que suponía el ritual de la boda para los contrayentes. En la sierra del NE de la provincia se hacía énfasis en: el estado de ánimo de los novios (contento, lágrimas de emoción, celos, miedo de la novia que se casa para vivir fuera del pueblo...)

Aunque te vas forastera
a tus padres mira bien
que les ha costado mucho
de verte como te ven

Porque te vas a casar
no lleves pena ninguna
que te metes entre gente
tan buena como la tuya.

(El Espinar)

Por un sí que dio la novia
a la puerta de la Iglesia.
por un sí que dió la novia
entró libre y salió presa.

(El Espinar)

Que contenta está la novia
porque tiene cama nueva
más cantento estará el novio
porque va a dormir en ella

(La Mierla)

No falta tampoco el recuerdo a los padres fallecidos,
cuando se da esta circunstancia:

Del cielo bajó una carta
escrita con hierbabuena
que l'han mandado tus padres
por darte la enhorabuena

Del cielo bajó una carta

escrita con perejil
que l'han tenido tus padres
guardadita para tí.

(San Andrés del Congosto)

En toda la sierra, zona deprimida económicamente, son muy frecuentes los cantares que hacen alusión al banquete de bodas y casi nunca faltan las enhorabuenas o vivas a las "señoras cocineras", lo que demuestra la importancia de esta comida festiva:

Que mesas tan adornadas
aquí al presente encontramos
que mesas tan adornadas
y todos tan cortesanos.

Dios bendiga los manjares
que hay en esta mesa honrada
Dios bendiga los manjares,
el pan, el vino y el agua.

(El Espinar)

Las señoras cocineras
no las tengo yo en olvido
que han asistido la mesa
lo mejor que hallan podido.

(El Cardoso de la Sierra)

El contexto distendido y alegre en que se interpretaban los cantares de ronda en la zona de Molina o durante el baile en la sierra NE era favorable a una temática más amplia como podemos percibir a través de unos pocos testimonios. Por ejemplo, encontramos alusiones a las tortas de la boda:

A por la torta venimos,
sin la torta no nos vamos,
y si no nos dan la torta
a la moza nos llevamos.

(Anquela del Ducado)

Si nos has de dar la torta
danosla que tenga picos
para eso nos estás diciendo
no te dará en los hocicos.

(Checa)

Salga la madrina, salga,
salga, vuelvo a repetir
con un cuchillo en la mano
y la torta pa partir

(Viana de Jadraque)

Al estado de alegría de los novios o al de decepción de los ya casados así como cantos jocosos alusivos a la vida en el matrimonio no siempre feliz:

Que contento que estarás
que te la dieron por tuya
tres veces dijo que sí
delante del señor cura.

(Villanueva de Alcorón)

Portalillo de la Iglesia
a cuantos harás penar
unos por haber entrado
y otros por querer entrar.

(Maranchón)

Dicen que casar, casar,
yo también me casaría
si la vida del casado
fuera como el primer día

(Pinilla de Molina)

Ya te has casado, buen mozo
ya te puedes preparar
una vara con un gancho
y garrote de verdad

Por si un día la muy bribona

te quisiera tirar
 el gancho l'echas al morro
 y con el garrote, ¡zas!.

(Tierzo)

El acontecimiento celebrado también es muy propicio a las alusiones sexuales:

Esta es la última noche
 que te quedas de doncella.
 A eso de la media noche
 le pegas fuego a la leña

(Villanueva de Alcorón)

Ya sé que estás en la cama
 ya se que durmiendo no
 ya sé que estarás diciendo
 ese que canta es mi amor

Ya sé que estás en la cam
 ya sé que durmiendo no
 ya sé que tendrás la mano
 donde el pensamiento yo

(Anquela del Ducado)

Esta noche a la novia
 le dan el oleo
 con el zirringundango

que lleva el novio.

(Peñalver)

o a las circunstancias económicas en las que tiene lugar la boda:

¡Ay, amigo Vicente!

en mal año te has casado

que van las judías caras

y el trigo también va caro

(Checa)

Cada cantar, como el resto de las rondas, se interpretaba individualmente, con acompañamiento de guitarra, laud, bandurria, a veces violín, botella, hierros y platillos, etc. La estructura métrica de los cantares, como vemos en los ejemplos precedentes, es la cuarteta asonantada y la seguidilla acompañando al baile homónimo. Hay que decir, sin embargo, que las despedidas a la novia y las rondas no se daban a todas las parejas, lo que sin duda reviste de ciertas connotaciones sociales a este tipo de cantares.

1.2.- Ciclo festivo en relación con las estaciones del año.

Como muy bien apreciaba Julio Caro Baroja "se observan estrechas relaciones entre el ritmo del año, astronómicamente considerado, con sus estaciones y cambios climáticos, y el ritmo del trabajo y el ocio de las viejas sociedades españolas. También la relación de estos dos ritmos con el que la Iglesia Católica ha

dado a sus festividades y al modo de vivir de sus fieles" (20). Esto último, signo claro de la inculturación llevada a cabo por la Iglesia, ha dado lugar a manifestaciones de "religiosidad popular" o más exactamente de "catolicismo popular" como se han llamado frecuentemente a pesar de lo impreciso de los términos en el que Luis Maldonado observa cuatro estratos que responden a las diferentes religiones existentes en el continente europeo desde el momento en que comenzó la expansión del cristianismo. Estos son: 1.- el de la población autóctona: los campesinos habitantes de las tierras del continente. 2.- el de las religiones místicas mezcladas con elementos de la religión romana. 3.- el de los nuevos pueblos que irrumpen con las invasiones germánicas y 4.- el de la evangelización difundida por los misioneros cristianos. (21) Estos niveles los sintetiza en dos "uno de carácter religioso-naturalista o de religiosidad cósmica (el correspondiente a los paganismos y cultos místicos) y otro de carácter cristiano (el procedente de la acción evangelizadora). La suma o síntesis de ambos estratos o niveles es lo que llamamos "catolicismo popular". Cuando sólo tenemos el primer estrato o cuando éste es el predominante, entonces hablamos simplemente de "religiosidad popular" (22). Por ejemplo, las fiestas de Navidad y San Juan coinciden con los solsticios de invierno y verano, las de mayo con el reverdecimiento de los campos, las dedicadas a los Santos Patronos por lo general con la recogida de las cosechas. Todas ellas están formadas por una serie de elementos profanos y religiosos que las dan su carácter particular: hogueras, enramadas, pimpollos o mayos, rondas, bailes

y danzas aparecen en múltiples combinaciones al lado de las procesiones y cantos religiosos. La concepción de la religión en la mentalidad popular hace que ésta esté presente, de alguna manera, en la vida cotidiana: se echa un mayo a la moza y también a la Virgen, se ronda a los vecinos en las fiestas y también al Santo Patrón, aún cuando los cantares no parezcan muy respetuosos para quien no conoce las claves culturales de la sociedad en donde nacen; se conmemora el nacimiento del Niño Jesús cantando villancicos, al tiempo que se fortalecen los lazos familiares y vecinales con las rondas de Nochebuena y los aguinaldos. Los ejemplos pueden multiplicarse pero, sin embargo, nosotros, con un sentido meramente práctico y admitiendo el riesgo de esquematizar la realidad -por otra parte todas las clasificaciones lo hacen- separamos las canciones de tema religioso y dedicadas a los Santos de las de tema profano, incluso cuando se cantan en la misma fiesta, como dijimos más arriba.

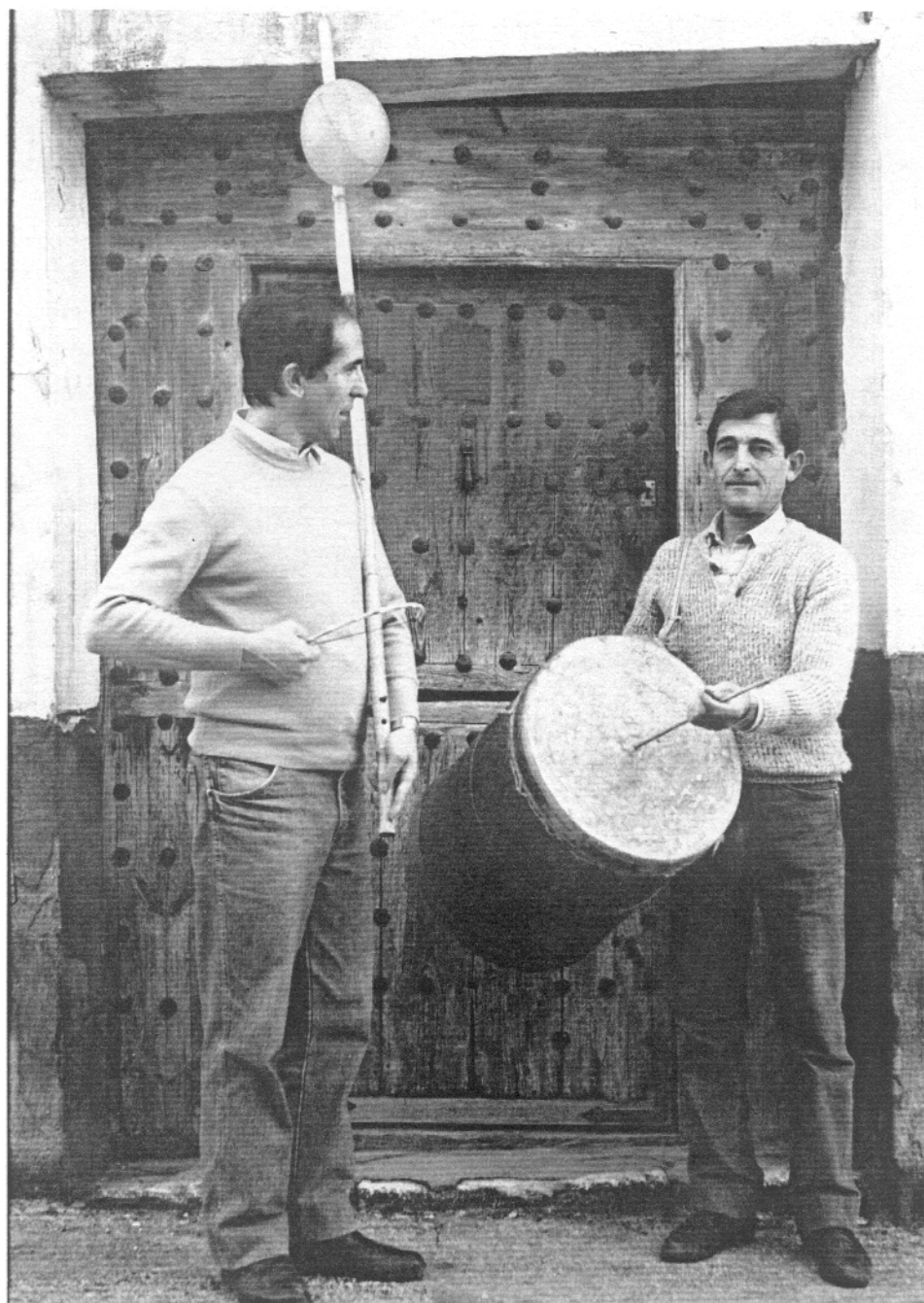
1.2.1.- Ciclo de invierno. La fiesta principal celebrada en toda la provincia es la Navidad, fiesta muy arraigada en la religiosidad popular hasta el punto de desplazar a la Pascua en importancia festiva. Su instauración como fiesta cristiana es bastante tardía -siglo IV- pero su éxito radica en hacerla coincidir con el solsticio de invierno, muy celebrado por el pueblo desde antiguo y su interpretación mítica a través del mitraísmo, religión afín a la cristiana y gran rival suyo en la antigüedad (23).

Su caracter familiar -se conmemora el nacimiento de un niño- hace que los niños y los pastores quienes, según la tradición, fueron los primeros en conocer la buena nueva de la venida al mundo del Hijo de Dios, adquieran especial protagonismo.

Los niños piden el aguinaldo durante el día cantando de casa en casa de los vecinos villancicos y cantares navideños, acompañados de zambombas y panderetas, recibiendo a cambio higos, castañas o algo de tocino. En Selas van recogiendo leña para formar una gran hoguera nocturna en la plaza, mientras los mozos plantan un "pimpollo". El hecho de encender una hoguera en Nochebuena no es aislado en la provincia.

También a lo largo de las fiestas del santoral de invierno los niños realizaban otras rondas petitorias acompañadas del ritmo del tambor. En Campillo de Ranas el día de San Antón, en Majaelrayo el día de San Sebastián y el día de Santa Agueda en Arbancón.

Las rondas de Nochebuena son ejecutadas por los adultos durante la noche, intercalando en ellas canciones religiosas y profanas de carácter amatorio como Los Mandamientos de amor o Los Sacramentos (en Bustares, Galve de Sorbe o Cendejas del Padrastro)



Lam. II.- Horche. Miembros de la ronda de Nochebuena. 24 de
Diciembre de 1989

que más adelante describiremos.

Se ha considerado que ciertos rituales celebrados en periodo navideño poseen elementos propios del carnaval (24). Apoyando esta tesis encontramos en Bustares una fiesta en la que los mozos corrían vaquillas y nombraban un Ayuntamiento entre ellos mismos. Por su carácter ejemplar nos detendremos en su descripción, aunque sea brevemente. El día de Todos los Santos, entre los mozos que podían aportar algo de dinero compraban una o dos cabras, "la machorra", a la que cuidaban hasta la Nochebuena.

La metían en la cabrá entrando en los turnos establecidos en el pueblo para sacarla a pastar y completaban su alimentación con berzas y otros forrajes que robaban a los vecinos. Algunas noches se divertían corriendola por las calles. El día de Nochebuena se corría por última vez antes de matarla y esa misma noche se comían la asadura entre todos los mozos de la machorra que previamente habían alquilado una casa donde se reunían, organizaban las comidas y dormían -bien deshabitada o la de alguna viuda-. Para entonces ya se había formado el Ayuntamiento, integrado por el alcalde que era quien daba las órdenes, un regidor que imponía los castigos, un alguacil encargado de organizar a los mozos, avisarles a la hora, buscar al que falta, etc. y un ranchero que preparaba la comida. Las órdenes del alcalde se imponían durante la comida, siendo él quien indicaba cuando había que coger bola (comer carne), por ejemplo. Después de esta primera comida acudían a la misa del gallo vestidos de pastores, donde cantaban villancicos acompañados

de los instrumentos propios de la ronda. Terminada la misa comenzaba la ronda. La primera canción se interpretaba a la puerta de la Iglesia (número 126), continuaban cantando una segunda a la puerta de la casa del señor cura (número 134) y acto seguido rondaban a las mozas con un amplio repertorio de romances: La zarzamora (número 135), Los cinco sentidos (número 128), Los Mandamientos de amor (número 131), Sabadillo por la tarde (número 132), etc., terminando con una despedida que siempre era la misma:

Se me olvidaba decirte
lo caras que están las cuerdas
y en vez de darnos un real
nos darás una peseta.

Los cantares se interpretaban formando un coro unísono con dos grupos que cantaban de forma alternada: uno entonaba los dos primeros versos de la estrofa y el otro contestaba con los dos siguientes, terminando el un grito agudo o relinchido.

En Navidad se comía la o las cabras y el "segundo día de Pascua" tenía lugar el baile de la rueda consistente en un baile de jotas por parejas formando una rueda en medio de la cual un mozo -el alguacil- se encargaba de que no se deshiciera el círculo, castigando al que lo hiciera con un golpe en las piernas. El alcalde de mozos iba cambiando de pareja y al tiempo que las mozas bailaban con él, tenían que pagarle la ronda de Nochebuena.

Estas fiestas de mozos en las que se nombraba un

Ayuntamiento ficticio se celebraban en otras localidades en diferentes fechas dentro del ciclo de invierno: en Alcoroches el Martes de Carnaval, en Selas en San Blas, en Anquela del Ducado el día de las Candelas o en Ruguilla por Santa Agueda (25).

La hoguera, que ya hemos visto que se encendía en Nochebuena, aparecía también por San Antón en Pinilla de Molina, Sotodosos o Illana.

Según los datos obtenidos en esta recopilación podemos pensar que la música no jugaba un papel muy importante en el Carnaval propiamente dicho (excepto en los bailes de sociedad). Unicamente en Peralejos de las Truchas se pudieron obtener cantares de carnaval o murgas con texto disparatado y juego de palabras esdrújulas que creaban los mozos cada año para cantarlas en la calle tomando la música de las canciones de moda de la época, como aún sucede en otras partes de España. El carnaval popular era más propio de mascaradas callejeras y vaquillas.

1.2.2.- Ciclo de primavera. La fiesta de primavera por excelencia en la provincia es la que celebra la llegada del mes de mayo, considerado en la mentalidad popular como el mes del amor y la fertilidad; por ello los elementos que con más frecuencia aparecen asociados a ella son: árboles, enramadas y rondas de enamorados.

Angel Gonzalez Palencia y Eugenio Mele, en su obra La Maya nos proporcionan noticias de la celebración de la llegada de la primavera aparecidas en los primeros cantares líricos de la literatura hispánica, en la Edad Media. Las referencias se hacen más abundantes en las obras del siglo de oro, especialmente en el teatro, donde suelen aparecer ya los elementos característicos de la fiesta del mayo: amor, bailes, cantos de aves, enramadas y flores (26). Julio Caro Baroja amplía estas informaciones, pero también estudia en profundidad, en su trabajo sobre las fiestas de primavera, las diferentes representaciones que se han hecho del mes de mayo: arbol-mayo; pelele-mayo; chico vestido de flores llamado mayo; muchacha, rodeada de otras que piden para ella- maya. Mannhardt y Frazer constataron también, cómo en el centro y norte de Europa se concebía al mes bajo diferentes aspectos: en forma humana (muchacho o muchacha, muñeco o pelele); en forma vegetal (arbol, rama, flor) o combinando las dos formas (27).

En Guadalajara la fiesta presenta gran similitud en todas las camarcas -excepto en la zona de Atienza y Sigüenza donde no la hemos encontrado-. El treinta de abril por la noche, al dar las doce, se reúnen los mozos ante la puerta de la iglesia para echar el mayo a la Virgen (estos mayos aparecen localizados principalmente en la parte sur de Guadalajara) y continúan o, más exactamente continuaban, rondando a todas las mozas. A cada una de ellas se la dedicaba un canto específico de esta noche con el que quedaba emparejada a uno de los mozos de la ronda. Acabada ésta -

o bien antes de comenzarla- se plantaba un árbol en la plaza o junto a la iglesia que los mozos elegían de los alrededores del pueblo procurando que superase o, al menos se equiparase en tamaño al del año anterior y enramaban las ventanas de sus mayas. La palabra mayo, emcierra, pues, varios significados: mayo es la canción, el mozo con el que se empareja a cada moza o maya y el árbol que se planta en la plaza del pueblo. La muchacha o maya que pasa a ser la pareja de cada mozo-mayo se determinaba por diferentes procedimientos según que localidades:

- Se hacía un sorteo apuntando el nombre de las jóvenes en papeletas que se metían en una bolsa; se hacía lo mismo con los mozos y posteriormente se iban extrayendo papeletas de cada bolsa (por ejemplo en Algora y Orea).

- Los mozos pujaban por la maya que querían, debiendo pagar la cantidad determinada (en vino, aguardiente o dinero) después de echado el mayo. Era frecuente pujar teniendo como referencia el regalo que se esperaba obtener de la familia de la maya. Esta era la costumbre en Fuentelehiguera de Albatages, en Cendejas de la Torre, en Villanueva de Alcorón, Trillo y Ocentejo.

- Se mantenían las parejas que ya estaban formadas y se procuraba elegir el mayo que agradase a la moza o se llegaba a un acuerdo entre los mozos. Por ejemplo en Valdenuño-Fernández o Megina. En esta última localidad la estrofa con la que se establece la pareja dice así:

Señora...(nombre de la maya)

si es de vuestro agrado

el señor...(nombre del mayo)
se queda de mayo.

Cuando la emigración comenzó a dejar su impronta en los pueblos y la escasez de mozos y mozas dificultaba la formación de parejas, se generalizó en algunas localidades, como por ejemplo en Trillo, el pujar por una o varias mozas de la familia o de una familia amiga para evitar, de esa forma, que se quedaran "desmayadas".

El emparejamiento imponía una serie de obligaciones entre maya y mayo. Estas eran:

- Bailar juntos el día de la fiesta del mayo (día 1) o el domingo siguiente (Corduente, Tierzo, Valtablado del Río, Villanueva de Alcorón); en la romería más próxima a la fecha (el Corpus en Trillo, San Isidro Labrador en Valdesotos, San Juanillo -25 de junio- en Peralejos de las Truchas) o durante todo el mes (Algora, Fuentelahiguera de Albatages, Ocentejo -hasta la Ascensión-).

- Regalos del mayo a la maya: almendras, caramelos, cintas, pañuelos... en la mayoría de las localidades. En Ocentejo, sin embargo, era costumbre regalar una docena de huevos, como mínimo, y en Cardoso de la Sierra, Valdesotos, Fuentelahiguera de Albatages, Budia y algunos pueblos de la zona de Molina de Aragón se enramaba la ventana de la moza.

- Invitación de la maya al mayo a rosquillas, a almorzar o comer un domingo en casa de sus padres -normalmente el último de mayo- o bien ofrecía donativos de huevos y bollos para hacer una merienda juntos (Pinilla de Molina, Tierzo, Valtablado del Río) o los mozos solos (Corduente, Pareja, Terzaga). En Ocentejo, Villanueva de Alcorón y Trillo la comida de los mozos se hacía con el dinero o las especies (vino, aguardiente) obtenidas de la puja. Ultimamente el donativo se hacía en dinero.

Estas obligaciones provocaban situaciones tensas entre algunas familias cuando el mayo, si se había elegido por sorteo o puja, no era del agrado de los padres de la maya ni de la maya misma y tenían que invitarle a comer, por ejemplo. La moza, si no le gustaba la pareja siempre tenía el recurso de rechazarle, posibilidad que le brindaban al final de la canción:

Niña, si no estás contenta
con el mayo que te eché,
mañana vas a la iglesia
con el mandil al revés.

(Cardoso de la Sierra)

Algo que no solía hacerse. Como norma general había que conformarse como se da a entender en la siguiente estrofa:

Niña, si no estás contenta
con el mayo que te he echado
coge el camino de Priego

que te hagan uno de barro.

(Arbeteta)

Los matrimonios ficticios entre mayos y mayas que debieron estar tan extendidos tanto por la Península como por Europa central y nórdica, fueron prohibidos en diferentes ocasiones por la Iglesia (28), lo que ocasionó que, al instituirse la fiesta de la invención de la Cruz, el día tres del mismo mes, se trasladaran a ella, modificados, algunos de los rituales que se pretendía abolir. Así, en pueblos tan lejanos entre sí como Budia, Bocígano y Hontoba el mayo se cantaba el Día de la Cruz, lo que nos lleva a pensar que ésto podría haber pasado en otros pueblos de los que, por ahora, no tenemos noticias. En Valdenuño-Fernandez, la víspera de este día se volvía a rondar a las mozas con un tema llamado "el dibujo del amor" en el que se describe el ideal de belleza de una dama, tema que, como veremos, es habitual en los cantares de mayo.

El mayo-arbol que los mozos colocaban en la plaza del pueblo consistía en un tronco de chopo o pino joven, de los más largos y derechos que se encontraran, pues era la representación de los mozos de ese año y había de competir con los mayos precedentes. Antes de plantarlo se pelaba de ramas excepto en la copa donde se solían colocar cintas o frutas. El mayo presidía la plaza todo el mes, después lo vendían y con el dinero obtenido organizaban una merienda.

La costumbre de enramar la ventana de la maya o la novia estaba asociada a la fiesta de mayo, pero también a otras fechas de la primavera o comienzos del verano. En localidades como Sigüenza, Alcoroches, Molina, Checa y Algora se enramaba en San Juan. También en esta fecha se colocaba un pimpollo en Pinilla y Orea y se encendían hogueras en Sigüenza y Pinilla de Molina. En Alcoroches el pimpollo se colocaba el día de San Pedro, fecha en que se volvían a enramar las ventanas de las mozas en Molina y Pinilla. En el otro extremo de la provincia, en Valdesotos, las enramadas y el pimpollo son propios del día de San Isidro.

Las enramadas consistían en adornos florales con cintas y frutas. No obstante, a veces, también se manifestaban sentimientos de desagrado poniendo ramos de cardos o manchando de ceniza la puerta de la moza a quien se quería agraviar; por lo general, como consecuencia de algún rechazo amoroso.

Respecto a la forma de interpretar los mayos encontramos algunas variantes. Lo más común era que los cantasen los mozos formando un coro de voces unísonas o que se escogieran las mejores voces y los demás acompañasen con instrumentos de ronda y palmas, pero también encontramos la organización en dos grupos que cantan alternados, siguiendo una antigua modalidad de canto. Un grupo cantaba los dos primeros versos de la cuarteta (en Orea lo constituían los dos mozos con mejor voz del pueblo) y el resto coreaba los dos restantes. En Alcoroches, Ocentejo y Pareja el

primer grupo de voces cantaba un tono más alto que el siguiente.

Los instrumentos que acompañan a la ronda pertenecen a dos grupos: el de los cordáfonos y el de los idiófonos. Entre los pertenecientes al primero la guitarra es imprescindible, documentándose en todas las localidades de las que se han obtenido datos. Puede ir acompañada de bandurria, laud y, en menor medida, de violín, reuniéndose los cuatro instrumentos en las rondas más ricas, como sucedía en Valtablado del Río, Tierzo o Pinilla de Molina. En cuanto a los idiófonos, los más generalizados son la botella, los hierros y el almirez. Menos frecuentes son los huesos, las castañuelas y los platillos y solo esporádicamente se citan las campanillas y las "seiras" (especie de molusco bivalvo). Las actuales rondallas y los grupos musicales de inspiración folklórica incluyen también las sonajas y la pandereta.

La transmisión de los mayos no estaba institucionalizada, sino que se aprendía a fuerza de oírlos cantar cada año. No obstante, en ocasiones los hemos encontrado escritos en los cuadernos donde los mozos apuntaban cantares de ronda (Orea, Villanueva de Alcorón) o, incluso, en los de las mozas. Resulta curioso el que, a pesar de ser una canción interpretada por los hombres, quienes mejor la recuerdan en la actualidad - en aquellas localidades en las que ya no se canta- son las mujeres, a quienes iba destinada.

La interpretación del tema musical que nos ocupa dejó de ser general en los pueblos de la provincia de Guadalajara hace unos treinta años cuando ya eran notables los cambios producidos no solo en la estructura de la población a causa de la emigración, sino también porque los medios de comunicación empezaron a generalizarse y a difundir otros gustos y otros "ideales de vida" que tenía poco que ver con la realidad rural a la que, por otra parte, se menospreciaba. Sin embargo, algunos elementos aislados de la fiesta del mayo han perdurado hasta hoy de forma intermitente -como el mayo-arbol plantado en la plaza, de cuya venta, al final del mes, se obtenía dinero para organizar una comida-. Otros se están recuperando por voluntad de grupos o personas individuales de cada localidad o foráneas -como algunos maestros o sacerdotes- o bien promovidos por instituciones oficiales como el Ayuntamiento o la Diputación provincial con premios o subvenciones. Este es el caso de las rondas o rondallas que interpretan actualmente los mayos. Estas rondallas las componen voces mixtas de niños (Salmerón o Pareja, por ejemplo) o de adultos tanto mozos como casados (en numerosos pueblos de la Alcarria Baja) que interpretan junto a la iglesia tanto el tema dedicado a la Virgen como el de las mozas, con frecuencia sobre un escenario preparado para ello (por ejemplo en Pastrana).

El tema tratado es siempre de galanteo, con abundantes piropos a la dama pero podemos observar dos grandes grupos de mayos-canción: uno, el más difundido, es El retrato, consistente en

un largo poema formado por cuartetos asonantados de versos hexasílabos en el que se va describiendo todo el cuerpo de la mujer desde la cabeza a los pies, el otro narra el desarrollo del ritual de emparejamiento de mayas y mayos. Entre los pertenecientes al primer grupo podemos diferenciar dos versiones en el tratamiento literario del tema: la primera está constituida por un poema de estrofas encadenadas mediante la repetición de una palabra o del último verso completo de la estrofa anterior mientras que la segunda es un poema de estrofas sueltas del que podemos distinguir dos variantes: aquella que comienza la descripción de cada parte del cuerpo utilizando una fórmula enfática presentativa como "esa es...", "ese es...", "esos son..." y la que inicia la estrofa enunciando directamente la parte del cuerpo precedida de un adjetivo posesivo: "tu pelo...", "tu nariz...". Las dos variantes utilizan símiles y epítetos muy parecidos y siguen el mismo esquema estructural en el poema. En ocasiones los mayos mezclan estas dos fórmulas, como sucede con los que hemos documentado en Trillo, Arbeteta y Valtablado del Río, e incluso, las estrofas encadenadas con las sueltas en un mismo poema, como en los recogidos en Orea y en Sotodosos. Por su parte, el mayo de Yebra presenta la irregularidad de retratar a la dama utilizando versos octosílabos que es la métrica que corresponde a los mayos documentados en la zona norte de la provincia de Guadalajara cuya temática es diferente al retrato

Los mayos pertenecientes a la primera versión (tema del

retrato en forma de poema poliestrófico encadenado) siguen una estructura fija que es la siguiente:

- Bienvenida a mayo: oscila de los dos versos del mayo de Algora a las cinco estrofas del de Pastrana.
- Solicitud de licencia para cantar: una o dos estrofas para pedirla y una o dos estrofas para tomarla.

- "Dibujo" del mayo: enumera las distintas partes del cuerpo: cara ----- en 10 localidades

cabellos y cabeza -----	"	9	"
pendientes y frente-----	"	9	"
cejas, pestañas, ojos-----	"	6	"
mejillas -----			
nariz -----			
dientes, boca, labios -----	"	6	"
barbilla -----	"	3	"
garganta -----	"	3	"
pecho -----	"	4	"
brazos -----	"	4	"
manos -----	"	3	"
cuerpo -----	"	4	"
pié, pierna -----	"	4	"

- Nombra a la maya: una estrofa
- Preparación para echar el mayo: una estrofa
- Adjudicación del mayo: una estrofa

- Recomendación para que lo acepte: ocupa desde una estrofa en el mayo se Pareja a cuatro del de Salmerón
- Piropos a la maya: solo los encontramos en dos localidades, en Pastrana se extienden en cuatro estrofas y en Peralveche en una
- Solicitud de bendición: una estrofa
- Despedidas: de dos a cuatro estrofas

Estos mayos están recogidos en las siguientes localidades:

<u>localidad</u>	<u>nº cancionero</u>	<u>nº de estrofas recogidas</u>
Albalate	1	9
Alcoroches	9	20
Algora	23	7
Almoguera	35	6
Ocentejo	465	21
Orea	479	24
Pareja	491	24
Pastrana	495	32
Peralveche	523	19
Salmerón	546	29
Sacecorbo	545	4
Villanueva de Alcorón	822	28

Transcribimos el mayo de Pastrana, publicado por Manuel Santaolalla Llamas en "Pastrana. Apuntes de su Historia, Arte y

Tradiciones. Pastrana, ed. del autor, 1979, por ser el más completo si bien en los últimos años unicamente suelen cantar las estrofas señaladas con *

MAYO A LAS MOZAS
♩ = 126 8...

Es la moza a treinta del A bril cumplido
a de pa rir de ma a que un yote ve ni da

Re M Aa A'6 A'c Ad

Estamos a treinta
del abril cumplido
alegraros mozas
que mayo ha venido.
Ha venido mayo
bienvenido sea,
para que galanes
cumplan con doncellas.

Ya ha venido mayo
por esas cañadas
bendiciendo trigos
granado cebadas.

Esta noche, amigos,
vamos a rondar
a cantar el mayo

para festejar.

Vino fin de abril *
floreciendo mayo
con verdes pimpollos
blancos y encarnados.

Encarnada rosa, *
gentil primavera,
los que han de cantarte
tu licencia esperan.

Esperando estamos
luz de la mañana
ver le cielo abierto,
y el sol en tu cara.
Cara pinto hermosa *
pieza de ajadrez,
para dibujarte
no traigo pincel.

Pinceles no traigo, *
pluma me has de dar
de tus alas blancas,
águila imperial.

Aguila imperial *
que al suelo reposas,
despierta si duermes
y oirás las coplas.

Copiosos y rubios *
tus cabellos son,
tu cabeza sala
de la discrección.

La discrección brilla
tus finos pendientes
formando tupidas
flores en tu frente.

Frente y cejas rubias
tus pestañas brillan,
tus ojos luceros
relumbrantes niñas.
Relumbrantes son
tus mejillas bellas,
tu nariz preside
un crisol de perlas.

Perlas son tus dientes
tu boca un clavel,

tus labios partidos
dulce panadel.

Dulce panadel
tus dientes de nacar
tu barbilla arbitrio
que la nieve cuaja.

Cuajaba la nieve
tu bella garganta,
dos fuentes que brotan
del pecho dimanan.

Dimanan del pecho
fuentes que azulean
que a la nieve cuaja
y los alimentan

De alimento son,
señora, tus brazos;
son dos ramilletes
de cristal tus manos.
Manos, más que manos,
pues ¿quien os pintaron...?
niña tan bonita
talle tan delgado.

Delgada sois, niña;
pòdeis perdonar,
que hermosura tanta
no pueda pintar.

Pintaré la pierna,
graciosito el pié,
pequeñito encanto,
hechicera es.

Hechicera es
aquesta señora,
X se llama
esta bella aurora.

Aurora en sus luces
formó una diadema
representa a Mayo,
sea enhorabuena.

Sea enhorabuena,
pimpollo de abril,
X (nombre del mozo)
mayo ha de venir.
Ha de venir mayo

verde y florecido,
espero, X
ser por tí querido.

Quiérole X
quíerele amorosa,
jardín jaspeado
de clavel y rosa.

En este jardín
se cría una flor,
X se llama
la rosa de olor.

Con flores y lirios
que en tu jardín haya,
para tu cabeza
te haré una guirnalda.

Te haré una guirnalda
para tu cabeza,
este es tu regalo
que tu amante deja

Olorosa rosa
ya que esta nos falta,

por las bendiciones
de tus manos blancas.

Blanca era la aurora
y le dijo al sol,
espejo brillante
de mi corazón.

Espejo brillante
de mi corazón
luna sin menguante,
quédate con Dios

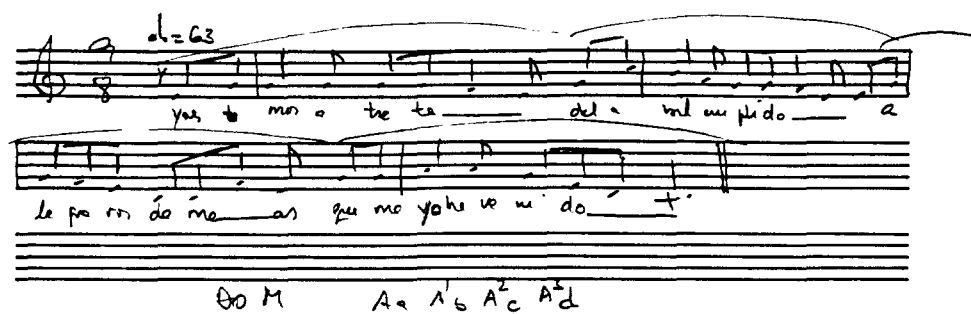
Quédate con Dios, *
luz y encanto mío,
perdona los yerros
que en mi lengua ha habido.

Quédate con Dios, *
espejo brillante,
quédate con Dios
que voy a otra parte.

La segunda versión (tema del retrato en forma de poema poliestrófico suelto) está documentado en diecisiete localidades. Entre ellas, señalamos con * los que sigue la fórmula presentativa:

<u>Localidad</u>	<u>nº cancionero</u>	<u>nº estrofas recogidas</u>
Arbeteta	65	24
Budia	117	13
Corduente	284	16 *
Gualda	342	22
Illana	384	42
Megina	419	24 *
Orea	479	24 *
Peñalver	505	29
Peralejos de las Truchas	515	22 *
Pinilla de Molina	532	27 *
Solanillos del Extramo	618	18 *
Sotodosos	663	23
Terzaga	684	7
Tierzo	693	18 *
Trillo	715	24
Valtablado del Río	781	26
Yebra	840	13

Transcribimos el mayo de Valtablado en el que se mezclan las dos fórmulas



Estamos a treinta
del abril cumplido
alegraros damas
que mayo ha venido

Ya ha venido mayo
por aquella arboleda
floreciendo trigos,
cebadas y avenas

A esta puerta hemos llegado
con deseos de cantar
para ver si tus padres
licencia nos quieren dar.

Cuando no contestan
ni nos dicen nada,
señal que tenemos
la licencia dada

Esa es tu cabeza
es tan redondita
que en ella se forma
una margarita

Tu pelo madama
es madeja de oro,
cuando te lo peinas
se te enreda todo
Tu frente madama
es campo de guerra
donde el rey Cumplido
plantó su bandera.

Esas son tus cejas
son tan arqueadas
que al arco del cielo
están comparadas.

Esas son tus pestañas,
son dos picaportes
que cuando los cierras
se sienten los golpes.

Esos son tus ojos,
son dos luces claras

son los que relumbran
a mis esperanzas.

Esas tus orejas
con tus dos pendientes
cadenas y grillo
para mí son fuertes

Esas tus mejillas
tan recoloradas
que ellas mismas dicen
que estás "upilada"
Tu nariz aguda
es filo de espada
que a los corazones
sin sentirlos pasa

esa es tu boquita
con tus dos carreras
de dientes que tienes
que parecen perlas

Ese hoyo que tienes
en esa barbilla
sepultura y caja
para el alma mía

Esos son tus pechos,
son dos fuentes claras
donde yo bebiese
si tu me dejaras

Tu cintura un junco
criado en el río
todos van a verte
jardín tan florido

Tu vientre madama
parece arboleda
que a los nueve meses
cría fruta nueva
Ya vamos llegando
a partes vedadas
donde yo no puedo
dar las señas claras

Esos son tus brazos
de la mar son remos
que rigen y guían
a los marineros

Esos son tus dedos

con sus diez anillos
para mí son fuertes,
cadenas y grillos

Esos son tus muslos,
son de oro macizo
donde se mantiene
todo el edificio

Zapatito blanco,
media encarnada,
bonita es la niña
pero bien pintada

Ya te hemos pintado
todas tus facciones,
ahora falte el mayo
que te las adorne
El mayo que quieras
dímelo de claro
para ver si puedo
agardarte en algo

El mayo que te han echado,
se de tu agrado no es,
mañana si vas a misa

ponte el delantal al revés.

La estructura del poema es algo más simple que las de la primera variante aunque la descripción del cuerpo es más detallada como podemos observar a continuación:

- Bienvenida a mayo: de 1 a 4 estrofas
- Solicitud de licencia para cantar: 1 estrofa para pedirla a los padres o a la maya y otra para tomársela.
- Dibujo del mayo (o retratar, cantar o pintar las facciones):

cabeza	12	localidades
cabellos	15	"
frente	14	"
cejas	14	"
ojos	16	"
párpados/pestañas	2	"
nariz	14	"
labios	3	"
boca	12	"
hoyo de la barbilla	8	"
oidos	1	"
orejas	12	"
mejillas/carrillos	6	"
garganta	10	"
brazos/hombros	11	"
manos	2	"

dedos	8	"
pechos	16	"
cintura	12	"
cuerpo	3	"
vientre/barriga	10	"
muslos/piernas	14	"
sexo	14	"
rodillas	7	"
pié	4	"
zapatos/medias	11	"

- Estrofa de conclusión del retrato y preparación para echar el mayo
- Echar el mayo: 1 estrofa
- Recomendación para que lo acepte: 1 estrofa
- Recomendación si no le ha gustado: 1 estrofa
- Despedida con jotas (seguidillas en el caso de Budia e Illana).

Los mayos de la provincia que conocemos a través de la bibliografía (ver mapa) utilizan todos el tema del retrato. Pertenecen al grupo de la primera variante (poema poliestrófico encadenado) los de Canredondo, Escariche, Hontoba, El Recuenco y Ruguilla. Entre los que forman un poema poliestrófico suelto, (variante segunda) Huertahernando y Molina utilizan la fórmula presentativa para comenzar cada estrofa mientras que Bernínches, Mondejar y Yélamos de Abajo las inician enunciando directamente

cada parte. El mayo de Auñón presenta la particularidad de que comienza encadenando las estrofas y a partir de la número nueve se convierte en un poema poliestrófico suelto.

Los símiles y epítetos utilizados en la descripción de cada parte del cuerpo presentan grandes semejanzas entre ambas variantes. Según el orden del poema son los siguientes:

- cabeza: redonda, pequeña
= naranjita, margarita
- cabellos = madejas de oro, rizos de oro, trenzas de oro,
hebras de oro se enredan o rizan al peinar o
bien se desenredan solos.
- frente: espaciosa, graciosa, de oro cupido (sic)
= campo de guerra, campo de veda, plaza entera,
castillo de guerra/donde el Dios Cupido,
Jescristo, el rey Cumplido, el rey Fernando, el
rey de España/ plantó su bandera
- cejas: arqueadas, terciadas
= arco iris, arco del cielo, luna nueva.
- ojos = dos luceros (lucerillos, luceros del alba, luceros
claros), estrellas claras, dos luces claras/
que alumbran de noche, que tumban de noche, que van
alumbrando /a los angelitos, a cantar los mayos, esos
cuerpecitos, a los marineros, a mis esperanzas.
- nariz = filo de espada, punta de espada, fina espada/
a los corazones/ sin sentir los pasa.

- párpados = picaportes/que cuando los cierras/se sientes los golpes (solo aparece en Arbeteta).
- pestañas - como los párpados de Arbeteta (se nombran en Valtablado).
- labios: recolorados, de filigrana, de fina grana
= grana, broches de plata, bello encaje.
- boca- dientes: menudos = fino nacar, perlas.
- hoyo de la barbilla = caja, sepulcro, sepultura/ para el alma mía
- oído = dos granitos de oro/que por ellos oyes/ lo que hablamos todos (unicamente en Pinilla de Molina)
- orejas: con o sin pendientes/adornan/ tu cara y tu frente.
- mejillas- carrillos: ronrosados, coloradas, recoloradas,
=jarras de almendras, rosas de hojas grandes, grana, flores de mayo/ dicen si estás "upilada", crían flores
- garganta- cuello: clara y bella, serena, lisa, de fino cristal/ el agua que bebes se clarea, se divisa.
- hombros = escaleras/ para subir al cielo/ y bajar por ellas
- brazos = dos fuertes remos, de la mar son remos, ramas de donde salen las manos y los dedos/ guían y gobiernan, dominan, rigen/ a los marineros

- manos: blancas, labradas a torno, de nieve
= dos alabastros/todo lo que bordan/ para mí un encanto
- dedos: con anillos
= cadenas, prisiones, grillos, azucenas cogidas en mayo.
- pechos = fuentes claras, manzanas blancas y encarnadas que parecen nieve
- cintura: bien cimbreada, redelgada,
= mimbre, junco/ siempre voy temblando/ de que se te rompa/ cuando vas andando.
- Cuerpo = caja de guerra/ cuando lo tocan/ todo se retiembla.
- vientre- barriga = campo de guerra, tambor de guerra
(similar al cuerpo), arboleda/ que a los nueve menses/ cría fruta nueva.
- sexo = partes vedadas, ocultas, secretas, vergonzosa, no se nombran, el palacio real/ no podemos dar señales claras, se colocan todos mis deseos.
- muslos- piernas = oro macizo, fuertes columnas/ donde se sostiene, mantiene, sujeta, coloca, gobierna/ todo el edificio, artificio, hermosura.
- rodillas = borlas de plata, de nacar, de oro, almohadas blandas

- pié: pulidito, de oro macizo, andar menudo.
- zapatos: blanco, verde, picado.
- media: encarnada, colorada, calada, de seda con liga de seda, encarnada.

Como podemos observar, aparece con frecuencia la distorsión de palabras cultas no entendidas por los cantores. Por ejemplo, en la siguiente estrofa

Copiosos y rubios
tus cabellos son,
tu cabeza es ara
de la discrección.

la palabra ara se transforma en sala (Pastrana), ala (Algora), oro (Salmerón) o aro (Pareja).

Lo mismo sucede en esta otra:

Con discrección brillan
tus finos pendientes
formando Cupido
flores en tu frente.

Cupido deriva en tupidas (Pastrana), a pupilo (Alcoroches) o en esculpidas (Ocentejo). En la estrofa dedicada a la frente, el dios

Cupido se sustituye por algún personaje más familiar:

Tu frente espaciosa
es campo de guerra
donde el dios Cupido
plantó su bandera.

En Arbeteta, Budia y Gualda pasa a ser el rey Cumplido, en Tierzo el rey Cupido, en Solanillos es el rey Fernando y en Sotodosos el rey de España. Finalmente, en Peralejos de las Truchas la estrofa se ha cristianizado totalmente:

Tu frente espaciosa,
una plaza entera,
donde Jesucristo
plantó su bandera.

Fuera de las fiestas de mayo, encontramos el tema de la descripción de una dama en pueblos de la Sierra del Alto Rey y del Ocejón siempre en contexto de ronda de mozos. En Bustares se interpretaba durante la ronda de Nochebuena; En Valverde de los Arroyos se continúa cantando la víspera de la Octava del Corpus a todas las mujeres del pueblo como una forma de anunciar la fiesta y de advertir que el baile va a comenzar. Tenemos noticias de que se cantó en El Espinar (pedanía de Campillo de Ranas) en el mismo contexto que en Valverde. Ya no se recuerda la melodía, pero el texto lo conocemos porque se encontraba escrito en uno de los cuadernos que utilizaban las mozas para apuntar las letras de las

canciones de Cuaresma y Semana Santa.

Pero la extensión del Retrato excede los límites de la provincia de Guadalajara, si bien, unido a la fiesta de mayo, no parece sobrepasar hacia el norte las serranías de Sigüenza y Molina de Aragón. En el mismo contexto descrito para Guadalajara lo encontramos en Albarracín (29), Cuenca (30), Toledo (31) y La Mancha en general (32), Valencia -localizados principalmente en la zona de Requena-Utiel- (33) y Extremadura (34). Formando parte del canto de las marzas lo encontramos en Burgos y Santander (35) y como canción de ronda, de Nochebuena, a veces incluído en romances, en amplias zonas de Castilla y León (36), Cataluña y Andalucía (37). Sabemos que también se canta en Portugal (38), en las Azores, M. Alvar lo recoge en Marruecos como canto de boda sefardí (39) y que existen canciones de mayo en Italia (40), Francia o Dinamarca.

Los mayos han sido estudiados desde el punto de vista literario. M^a Carmen Romero Pemán ve en el origen de las canciones de mayo caracteres de la poesía cortesana y del amor cortés, en los que se percibe la influencia de la literatura provenzal, y de un canon de belleza clásico. Aunque los ejemplos actuales parecen contener abundantes rasgos barrocos, piensa que en realidad su estructura responde a una concepción lírica de los cancioneros del s. XV como, por ejemplo el pedir licencia para cantar a la dama, el reconocimiento de la tropeza de la lengua del poeta para

retratarla y el retrato de acuerdo a una concepción clásica de la belleza aunque utilice metáforas barrocas (41). Por otra parte, el retrato como canción de ronda, parece derivado del cantar judeo-español dice la nuestra novia en el que se glosan las partes del cuerpo de la desposada de la cabeza a los pies, aplicando a cada una de ellas una metáfora o, al menos, el cantar judeo-español y los mayos pertenecen a una misma tradición literaria (42)

Según nuestros datos, los mayos que no retratan a la dama están concentrados en el oeste de la provincia, con la salvedad de Peñalver, en las siguientes localidades:

<u>localidad</u>	<u>nº cancionero</u>	<u>nº estrofas recogidas</u>
El Espinar (Campi- llo de Ranas)	193	3
Cardoso de la Sierra	209	27
Casar de Talamanca	214	17
Colmenar de la Sierra	278	14
Fuentlahiguera de Albatages	318	9
Peñalver	506	10
Valdenuño-Fernandez	727	12
Valdesotos	731	9

El tema desarrollado en ellos es la adjudicación del mayo y la enumeración de las obligaciones de ambos, todo ello expresado en un poema formado por cuartetos de versos octosílabos excepto en el de Peñalver que son hexasílabos.

Podemos diferenciar cuatro versiones diferentes:

1ª versión: localizada en el noroeste, en los pueblos de la sierra: El Cardoso de la Sierra, Colmenar de la Sierra, Valdesotos y probablemente Campillo de Ranas (El Espinar) -la melodía de las tres estrofas recopiladas es muy similar a la de los mayos de este grupo-.

2ª versión: documentada al sur de los pueblos anteriores, ya en la comarca de La Campiña, en Fuentelahiguera de Albatages y El Casar de Talamanca.

Ambas versiones siguen una estructura muy similar en la que podemos observar las siguientes partes:

- El anuncio de la llegada del mes de mayo (solo lo encontramos en los pueblos de la Campiña):

Buenas noches nos de Dios
de San Felipe y Santiago.
Hemos tenido noticias
que ha venido el mes de mayo.

Mes de mayo, mes de mayo,
 el de los fuertes calores
 cuando las cebadas granan
 y los trigos (sic) echan flores.

(Fuentelahiguera de Albatages)

- Pedir licencia para cantar: una estrofa
- Adjudicación de la licencia: de una estrofa en El Cardoso de la Sierra a tres en El Casar y Fuentelahiguera.
- Adjudicación del mayo: una o dos estrofas
- Posibilidad de la maya de expresar su rechazo al mayo: una o dos estrofas.

El mayo de El Cardoso de la Sierra se completa con la descripción de las obligaciones que tienen mayo y maya entre sí, algunas estrofas en las que se piropea a la maya -que en el de El Casar de Talamanca se convierten en declaración de amor- y despedidas. En él aparecen todos los elementos que conforman esta fiesta como podemos ver a continuación:



La m / M. Aa B_b C_c Dd

Mayo florido y hermoso
que a esta puerta me has traído
para cantaros el mayo
señora, licencia os pido.

Esa licencia, galán,
usted la lleve consigo.
Eche mayo a quien quisiera,
no echándome a mí en olvido.

¿Quien echaremos por maya,
por esposa y por mujer?
Echaremos a
que es más linda que un clavel

¿quien ha de ser tu galán
que corte y derrame flores?
Aquí se queda.....
que vela por tus amores

Ella dice que le quiere
y el dice que tanto o más.

Se juntaron dos amores
que jamás se olvidaran.

Hasta aquí se ha hecho una boda
sin cura y sin sacristán.
Por este año ya está hecha,
por el otro, Dios dirá.

Ya sabes la obligación
que tienes tú con el mayo:
darle de almorzar mañana
rosquillas pa todo el año.

Ya sabes la obligación
que tiene el mayo contigo:
darte un pañuelo de seda
para fiestas y domingos.

Niña si no estás contenta
con el mayo que te he echado,
pon mañana el ¿.....?
y le cortas liso y largo.

Niña si no estás contenta
con el mayo que te eché,
mañana vas a la iglesia

con el mandil del revés.

Ir cantando, ir rondando
mocitos y rondadores
ir cantando, ir rondando
a este ramito de flores

Este ramito de flores
que en la cabecera está
poniendo la mano encima
¿.....? florecerá

Donde florecen las rosas
floreceran los laureles.
Así florece tu cara
entre todas las mujeres.

Entre todas las mujeres
eres, eres y serás,
entre todas las mujeres
una como las demás.

(continúan algunos cantares de ronda)

.....

Despedidas a la rosa

despedidas al clavel
despedidas al lucero
que sale al amanecer.

Despedidas al lucero,
despedidas a la palma,
despedidas al lucero
que sale al rayar el alba.

Estos mayos tienen sus paralelos en los de la zona noreste de la provincia de Madrid que limita con Guadalajara recopilados por M. García Matos. En ellos se describe, casi exactamente, la solicitud de licencia, la adjudicación del mayo y la manera en que la maya puede expesar el rechazo a su pareja (43).

3ª versión: en la que se mezclan estrofas de marcado caracter popular con otras de estilo más culto; la encontramos unicamente en Valdenuño-Fernandez:

♩ = 126

co men za el nom bre de tí o es no que
me ra co men za ar to do el que co men za ca ba
yo no sé me ra ca ba ar je ro
ya que co men za do her mo ni ma de a na voy
a de for za te no che lu ra me de tu ven ta na

Aa Bb Cc C/d (D + D) e f E₂ Fh

Sol M - Sol m.

Comienzo en nombre de Dios
no quisiera comenzar,
todo el que comienza acaba,
yo no quisiera acabar.

Pero ya que he comenzado,
hermosísima diana,
voy a dejarte esta noche
enramada tu ventana

Ayer pasé por aquí
y vi una rosa temprana
que esperaba a su clavel
para adornar su ventana.

mas viendo esa blanca rosa
que esperaba a su clavel
me fui al jardín más hermoso
que ha habido y que puede haber.

Me fui al jardín delicioso
que es el mejor de la tierra
y no hallé más de una flor
para esta dama que espera.

eres la inmensa imperial
sin salir a relucir
cortada en el mes de mayo
nacida en el mes de abril.
¿Quien será el atrevidillo
que por tí derrame flores?
será (Fulano de tal)
que muere por tus amores.

Con tijeras de oro fino
corté el clavel más hermoso
que ha de servir de testigo
si consigo ser tu esposo.

Si a tu esposo quieres ver
o le tienes afición
yo te echaré el mayo
prenda de mi corazón

Tres días hace no como
tan solo en considerar

la señorita (Mengana)
que mayo yo la he de echar

Si acaso no estás contenta
con el mayo que te he echado
mañana si vas a misa
lo escogerás de tu mano

Con eso te quedarás
más contentita y alegre
que el rey con sus alcabalas
y el mundo con cuanto tiene.

4ª versión: es la única que encontramos en un pueblo de la comarca de la Alcarria -Peñalver- que no "dibuja" a la dama manteniendo, sin embargo la medida de los versos común a las mayos de esta zona:

Salve mes de mayo
salve primavera
salve, dulce encanto
que alegra la tierra.

Ya llega la noche,
sea enhorabuena,
de cantarte el mayo
regalada prenda.

No hay pluma que escriba,
ni menos poeta,
ni pintor que pinte
tu sin par belleza.

Quítase la luna,
el sol vaya fuera,
al oír el nombre
de esta dama bella

Quien será el dichoso
de tu gusto, perla
quien, si no el amante
que canta a tu puerta.

Ya de ti me ausento.
Adios, rosa bella
Adios flor de lis,
Adios, azucena

Adios, rosa blanca
Adios, rosa fresca,
Adios, ramillete
de escogidas perlas

En fin, me despido
de mi rosa bella.
tu amante rendido
tienes a tu puerta.

Por otra parte en los pueblos cercanos a Molina de Aragón, el día 30 de abril por la noche se hacía una ronda a las mozas, pero no había una canción determinada para esta ocasión (Mapa 3).

La canción del mayo, interpretada en el contexto descrito más arriba, se convierte en un elemento del lenguaje ritual a través del cual la fiesta del mayo adquiere mayor eficacia. Su inclusión dentro de un tiempo festivo en el que se celebra el "renacer" de la vida y su unión a símbolos de fertilidad como el mayo-arbol, plantado generalmente en la plaza pública, dan un significado claro a este tema musical, con texto de galanteo, en el momento en que se interpreta. Significado que viene a ser confirmado en momentos posteriores. Primero, con los regalos que la maya hace a su pareja al día siguiente de la ronda, consistentes en huevos -otro símbolo de fertilidad- o bien rosquillas y, después, en el emparejamiento para el baile, durante un periodo variable según la localidad y en la visita del mayo a la casa de la moza que eligió. Como observa Caro Baroja, parece ser que era en este mes cuando se concertaban mayor número de matrimonios.

Ya dijimos que la música se inserta en la vida social articulando las relaciones entre los diferentes individuos que forman una comunidad con una funcionalidad diferente en cada caso. La función de los mayos es clara: favorecer la formación de parejas nuevas y fortalecer las ya existentes. Esto se manifiesta de diversas formas:

- en el momento de la puja -cuando este es el sistema utilizado- cada mozo aspirará a conseguir la moza que más le gusta y, si existen parejas ya formadas, el mozo deberá impedir que otro se lleve a su novia.

- cantando el mayo, con el que se establece el emparejamiento, bajo la ventana de la moza.

- con el compromiso a bailar durante un periodo determinado, si se acepta el mayo, y el intercambio de regalos.

También observamos que existe una funcionalidad dirigida al fortalecimiento de las relaciones entre los mozos propiciada por la comida que realizan en común con lo obtenido durante la puja y los donativos de las mayas.

Pero en los hechos musicales además, como en cualquier otro aspecto de una cultura se refleja la estructura y las tensiones de la sociedad que participa de ella, y cuando mejor se manifiestan éstas, en relación con la ronda de mayo, es en el tiempo preparatorio de la misma, en el momento del sorteo o subasta, siendo esta última la que presentaba mayores problemas a

los protagonistas de la fiesta.

La subasta pone de manifiesto, por una parte, las diferencias económicas entre los mozos de la ronda ya que cada uno sólo podía pujar según sus posibilidades, a pesar de que algunos se dejaran los ahorros en la puja, pues el que tuviera una economía más fuerte podía elegir a la chica que quisiera aunque estuviera ya comprometida. Por otra parte, es un exponente de las tensiones sociales, evidenciadas en la lucha por una moza, no siempre por motivos emocionales; también en el hecho de rechazar la mujer una pareja formada bien por puja o por sorteo o en los actos de desagravio de un hombre hacia una mujer que le había dado un desplante, como eran las canciones descorteses, las enramadas de cardos u ortigas o el manchar la puerta de su casa con ceniza, por ejemplo. Finalmente, puede mostrar el grado de integración o aceptación social de los individuos en la comunidad, observando la participación o no en todo el proceso de la fiesta, de un mozo o el desinterés general por una moza por la que nadie puja y que, al final queda "desmayada". Esto lo confirma el hecho de que, cuando el número de mozas superaba al de mozos, estos procuraban pujar también por las mujeres de su familia y evitar así que quedaran "desmayadas".

Algunos de los elementos de la fiesta de mayo se repiten por San Juan y San Pedro cerrando esta última el ciclo festivo de primavera. Ya hablamos más arriba de las enramadas que se hacían

en estas fechas en zonas de Sigüenza y Molina de Aragón pero también son características las rondas de mozos. Hemos obtenido datos de ellas en Arbancón, La Huerce y Sigüenza pero únicamente en Sigüenza se continúan cantando las sanjuaneras y celebran la Sampedrada en Budia. Las sanjuaneras son cantares con estructura de cuarteta octosilábica sonantada a la que se añade un estribillo heterométrico y una melodía específica que entonan los mozos la noche del 23 al 24 de junio. Tradicionalmente se rondaba por las calles y se cantaba y bailaba en los lugares en donde se había colocado un pequeño altar y un arco de flores. En la actualidad han pasado a formar parte del repertorio de la rondalla y del grupo de danzas de Sigüenza quienes las interpretan, en la fecha tradicional, en un escenario que se instala para la ocasión en la Plaza del ayuntamiento, donde también se enciende una gran hoguera. Los arcos de San Juan se continúan poniendo en distintos barrios de la ciudad delante de los cuales las niñas, vestidas con el traje regional, bailan jotas castellanas que suenan en tocadiscos o cassettes.

1.2.3. y 1.2.4.- Ciclo de verano y otoño. En estas dos estaciones tienen lugar la mayoría de las fiestas patronales de los pueblos de Guadalajara, concentrados sobre todo en el Día de la Virgen y en el de San Roque (15 y 16 de agosto, respectivamente). Esto sucede especialmente en la actualidad, por haber sido trasladadas a estas fechas de vacaciones aquellas que



Lam. III.- Sigüenza. Niñas bailando ante un arco de San Juan
23 de Junio de 1986

se celebraban más tarde, como es el caso del Cristo de septiembre, cuando hoy los pueblos han disminuido de forma considerable su población de hecho.

Las rondas y los bailes eran parte fundamental de la fiesta y estos últimos continúan siéndolo, aunque en general sean de otro tipo, no tradicionales. Como norma, la víspera rondaban los mozos y al día siguiente los casados. Igualmente imprescindibles eran las novenas y las procesiones con el Patrón o la Patrona y todo el ritual que las acompaña, del que hablaremos más adelante.

1.3. Canciones de trabajo.

Los diversos efectos que la música produce en los individuos que realizan un trabajo, como reguladora del ritmo y como mitigante de los esfuerzos y adversidades que conlleva y también en los animales que participan en las diferentes labores, han sido objeto de varios estudios llevados a cabo por distintos investigadores (44). El hombre del campo experimenta la acción benéfica del canto mientras trabaja y expresa su concepción de la música en relación con el trabajo en múltiples refranes:

"Quien canta, sus males espanta"

"Cantando y más cantando, la pena se va aliviando"

"El cantar, alegra el trabajar"

"Al que trabajando canta, bien el tiempo se le pasa"

"Cuando el buey no quiere arar, ponte tú a cantar" (45)

Pero esta antigua idea aparece también en escritores cultos como Virgilio, Petrarca o Garcilaso de la Vega (46).

Podemos pensar que en Guadalajara, como en gran parte de Europa, la mayoría de las ocupaciones de todos los sectores de producción (agrícolas, ganaderos, artesanos, caseros,...) se acompañaban de canciones pero, dado el carácter funcional, que las vinculaba a una determinada actividad, cuando ésta ha desaparecido, la canción ha perdido su vigencia y, en consecuencia, ha dejado de interpretarse y se ha olvidado, siendo actualmente el repertorio más difícil de recopilar.

Consideramos canciones de trabajo a aquellas que se cantaban -y se cantan muy esporádicamente- mientras se está realizando la acción, adaptando su ritmo al trabajo, pero también a aquellas otras cuya letra hace referencia a una ocupación y, sin embargo, se cantan en ocasiones más relajadas, al terminar la labor, de regreso a casa -caso de las olivareras- o las que son interpretadas en momentos de ocio: en las rondas, en el baile, en la taberna, como ocurre con algunas de las jotas recopiladas.

Hemos encontrado fundamentalmente cantos relacionados con actividades del sector primario: de labores agrícolas (arada, siega, trilla, de recogida de aceitunas), de colmenas, de pastores y esquiladores y pinariegas. A. Aragonés Subero recoge, además,

canciones de vendimia en la Alcarria. A ellas deben añadirse los pregones de los mieleros, como representantes de los aspectos comerciales y los de los alguaciles.

Sabemos que las mujeres cantaban mientras escardaban, lavaban o hilaban; que se cantaba en las matanzas, al machacar el esparto o espadar el lino, que había canciones de carboneros y carreteros y, en fin, de tantas y diversas actividades imprescindibles en la sociedad rural. Joan Amades en su cancionero recogido en Cataluña ofrece un repertorio muy amplio de oficios que se acompañaban de canciones para realizar alguna de las actividades que les eran propias y, a buen seguro, que esto se puede hacer extensible a toda la Península (47).

La autenticidad musical de estos cantos se encuentra cuando se interpretan en su contexto original, es decir, acompañando a un trabajo. Algunos de ellos, como los que acompañan a las labores agrícolas de arada, siega o trilla, son de ritmo libre y cada intérprete los adecúa a sus movimientos o estado físico mientras trabaja. Juan Tomás dice del labrador que canta cuando ara:

"Es su cantar lánguido, casi melancólico, melismático y de una gran libertad rítmica, como libre es el ancho espacio que le rodea. Canta con voz fuerte. Al término de alguna frase, o después de una nota sostenida un buen rato, para su canción, para

arrear de nuevo a los animales. Luego prosigue el canto. Generalmente vuelve a interrumpirlo al término del surco, y al dar la vuelta, para proseguir la faena, canta nuevamente." (48)

Los recopiladores que recogieron estos cantares "in situ" coinciden en afirmar con Amades que "el canto es tan sentido y tan consustancial en el labrador como en la bestia, pues que ni uno ni otra sabrían arar sin ayuda de la canción". En consecuencia, termina afirmando que "para anotar un canto de arar con su valor musical íntegro, es preciso oírlo en su propio ambiente y en plena labranza; de lo contrario, resulta desigual e inexacto." (49).

Las palabras del folclorista catalán nos descubren, no solo la función reguladora del ritmo de trabajo que sustenta la música, sino también la de estimular el mismo (otro ejemplo en este sentido lo encontramos en las canciones interpretadas al partir enjambres, de las que hablaremos más adelante).

En nuestro trabajo de campo por la provincia de Guadalajara, ninguno de los cantares clasificados como de trabajo se han grabado en su contexto original pues, tanto las condiciones de trabajo en el medio rural, como la mentalidad de los trabajadores ha cambiado de tal manera que este tipo de música no conecta con ellos al haber perdido su función. Sin embargo los ejemplos que hemos obtenido aportan información sobre las principales actividades económicas de las distintas comarcas, sobre

las condiciones de trabajo y la cosideración social de los oficios.

Los textos son un vehículo de comunicación social en los que encontramos referencias a las características de cada trabajo, a las penalidades que produce -es frecuente la crítica social en las segadoras-, a la existencia de tensiones entre grupos de una misma comunidad -las puyas en las canciones de trilla- o a las herramientas utilizadas y al producto final que se obtiene. Son frecuentes los temas amorosos y los temas burlescos, principalmente en los cantos que acompañan a las principales tareas agrícolas en los que, según los musicólogos, el valor fundamental radica en la melodía, en las vocalizaciones. Entre los primeros encontramos, por ejemplo, los cantados por los hombres que trabajaban en los pinares:

ya sabes niña, ya sabes
oficio de resinero,
que vengo a verte de noche
porque de día no puedo

Corduente

Si me quieres escribir
yo te diré donde habito
en la umbría del puntal
dándole al hachuelito

Pinariego dale al pino
que sude la resinilla
para comprarme un vestido
el día la Malenilla

Villanueva de Alcorón

Los pastores, debido a las condiciones de su trabajo que les exige pasar la mayor parte del tiempo solos, en el campo no siempre eran personas integradas en la comunidad. Se les consideraba "brutos y animales":

Los pastores no son hombres
que son brutos y animales,
hacen migan es caldero
y hacen misa en los puntales.

Sin embargo esta consideración social se contradice, en la misma localidad, con la siguiente:

Los pastores no son hombres,
que son ángeles del cielo
que en el parto de María
fueron ellos los primeros.

Villanueva de Alcorón

En Checa se contrataban esquiladores que venían de fuera del pueblo a los que se oía cantar:

He corrido Portugal
Cartagena y Almería
y no he podido encontrar
zapato de mi medida

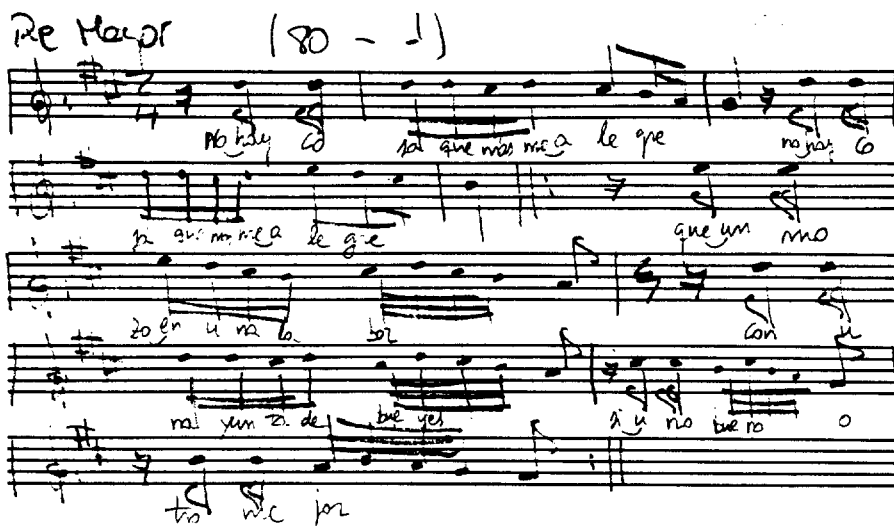
Creo son esquiladores,
afilén bien las tijeras;
yo vengo a ganar honores,
traigo muy alta la esfera.

Antonio Aragonés Subero habla de una danza que ejecutaban los esquiladores al terminar la faena diaria alrededor de un cordero entonando una canción en la que se imitaba el ruido de las tijeras de esquilar (50). De canciones similares nos habla también Joan Amades (51).

Nuestros informantes interpretaban -y otras veces únicamente recitaban- como cantos de arada cantares que también habíamos oído en las rondas:

Labrador que no canta
cuando a la besana llegue
o le sale mal la cuenta
o la novia no le quiere.

Bocígano



No hay cosa que más alegre
que un mozo en una labor
con una yunta de bueyes,
si uno bueno, otro mejor.

Asómate a la ventana,
a la que cae a la vega
y veras los labradores
agarrados a la esteva

Bochones

Madre cuando voy a arar
y tiro de los ramales
me acuerdo de una morena
que vive en los arrabales

Estando labrando un día
de me troció la besana
y al acordarme de tí

sola se me enderezaba

Pálmaces

Labrador que estás labrando
pon derecha la besana
que también las buenas chicas
se fijan por la mañana.

Solanillos del Extremo

Las segadoras que hemos recopilado tienen una estructura musical específica y el contenido de las letras es con frecuencia un lamento por tratarse de un trabajo que se hacía de sol a sol por cuadrillas contratadas a jornalque se desplazaban lejos de sus lugares de origen. De este tipo de cantares es de los que hemos obtenido más ejemplares. Parece ser algo generalizado en toda la Península que la siega era la labor agrícola en la que más se cantaba.

Ya se va poniendo el sol,
ya se podía haber puesto.
Ya se entristecen los amos
y se alegran los jornaleros.

Ya se va poniendo el sol,
ya se podía haber puesto,
para el jornal que yo gano
no es menester tanto tiempo

Angón

Segadora, segadora
que aburridilla te ves
todo el día en el rastrojo
y aún agua puedes beber.

Cendejas del Padrastro

Por la mañana ha galvana
y al medio día calor,
por la tarde los mosquitos
le pican al segador

La Huerce

Y a un segador no le importa
que le dé el sol en la cara
ni en que le de frente a frente.
y ¡ay!, no te puede decir
lo que mi corazón siente.

Colmenar de la Sierra

Las largas distancias que con frecuencia recorrían los
segadores procedentes de tierras pobres para ganarse el jornal se
manifiestan en estos cantares:

Ya vienen los segadores

se segar de Puertollano,
de beber el agua fría
y comer carne gusanos

Peralveche

En Guadalajara, lo más habitual era que las gentes de la
Sierra bajaran a segar a la Campiña:

Ya vienen los segadores
de segar del campo arriba
sin tabaco, sin dinero,
con el plover en las costillas.

Colmenar de la Sierra

Encontramos también invocaciones a los santos pidiendo
protección:

Santa Librada bendita
patrona de este obispado,
mira por tus segadores
que ninguno caiga malo

Solanillos del Extremo.

Otras apelan a la solidaridad:

Compañeros, compañeros,
como hermanos aquí unidos
una suerte hagamos todos
y ayudémonos solícitos.

como son tantos
con las costillas
acarrear cantos.

Echa una puya
alrededor de un trillo:
El Genaro y la Felisa
han hecho un chiquillo

A lo que les contestan los de la otra era:

Los de la Cañada
bajan al río
a comerse un burro
medio podrido.

El burro es pequeño
y ellos son muchos,
se quedan con hambre
los aguiluchos.

Colmenar de la Sierra.

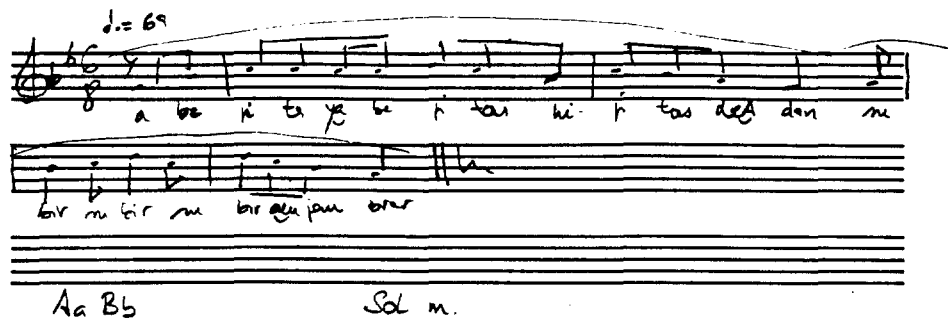
Las canciones de colmenas y las olivareras también tienen una melodía propia pero el resto son similares a las de ronda. Las primeras son testimonio de una función estimulante de producción - de la que ya hemos tratado al hablar de los cantos de arada- o propiciatoria y mágica, aquella que los evolucionistas veían en el

origen de la música:

Hijás, hijás,
 entrar, entrar
 a casa nueva
 a trabajar

pa hacer cerita nueva
pa relumbrar al Señor,
 Corpus Christi
 y el día de la Ascensión.

Bochones



Abejitas, abejitas
 hijitas de Adán
 subid, subid,
 subid a enjambrar.

Abejitas y abejitas
 hijitas de Abel
 subid, subid,

subid a hacer miel.

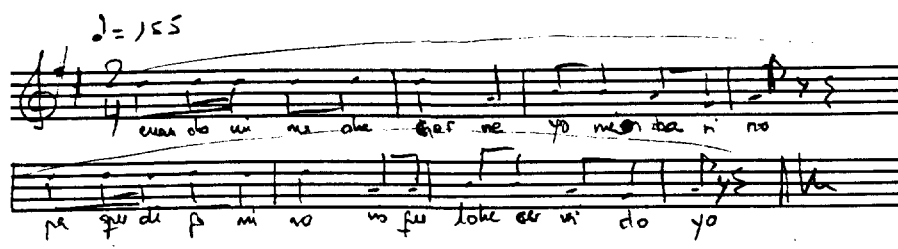
¡Ale!, arriba, perezosas

subid, venga, subid.

La Huerce

En otras localidades serranas -El Espinar, Puebla de Beleña- se intercalan cuartetos y seguidillas entre medias de estas estrofas.

Relacionado con los trabajos domésticos, propios de las mujeres, es el cantar ejecutado por las mozas mientras hacen los panes, marcando el ritmo con la masa del pan golpeada sobre la mesa de amasar:



Cuando mi madre cierno,

yo me enharinó,

pa que diga mi novio

que lo he cernido yo.

Sotodosos

Por último, respecto a actividades comerciales, una de las más características de la Alcarria era la venta ambulante de la miel y otros productos elaborados en la zona, como el queso y el arrope, que abarcaba una zona que superaba los límites provinciales. El producto se voceaba con una melodía sencilla que llega a constituir dos frases musicales (Peñalver, nº cancionero 503). Otro tipo de pregones eran los que oficialmente daban las autoridades a través de los pregoneros municipales con carácter informativo (Megina, nº cancionero 419, 420, 421)

Las canciones de trabajo se interpretan a solo, sin acompañamiento instrumental, cuando se ligan a una actividad laboral (arada, siega, trilla), pero también es común marcar el ritmo con los instrumentos de trabajo que se están utilizando o con los movimientos mismos de la acción, por ejemplo, el colmenero al interpretar las canciones propias de partir enjambres golpea suavemente la colmena de tronco con dos piedrecitas para que salgan las abejas.

Por otra parte, aquellas que únicamente hacen referencia al trabajo en sus letras pero que se cantan en otras situaciones suelen ir acompañadas de los instrumentos propios de la ronda.

La estrofa más común es la cuarteta octosilábica asonantada, pero también se utiliza la seguidilla en cantos de trilla, de colmenas o en las olivareras, aunque muchas veces estas

estructuras son irregulares, adaptando la métrica y el ritmo a la acción que se ejercita.

En el Mapa número 5 se localizan los lugares de los que poseemos información sobre este tipo de canciones. En él se reflejan algunas de las actividades económicas de la provincia: las pinariegas aparecen en la zona de Molina de Aragón, las de vendimia y las olivareras en la Alcarria, quedan las de colmenas en las zonas serranas, donde la explotación apícola es escasa y todavía tradicional, únicamente para el consumo familiar pero, sin duda, este mapa no es representativo de lo que debió ser la situación real en un pasado reciente.

2.- CANCIONES RELIGIOSAS

2.1.- Ciclo litúrgico.

2.1.1.- Navidad. Los evangelios canónicos narran de forma escueta el nacimiento y la infancia de Jesús. San Mateo habla de cómo la concepción de la Virgen María es revelada a José, de la adoración de los magos y de la Huida a Egipto y San Lucas del nacimiento, el anuncio a los pastores y del episodio en que el niño Jesús se pierde y es hallado en el templo. Estos hechos están en

la base de las distintas manifestaciones musicales y dramáticas de carácter religioso y popular con que se celebra en toda la Península el Nacimiento del Hijo de Dios. Pero a ellos, la religiosidad popular ha añadido otros datos que provienen de los evangelios apócrifos y de la tradición, con los que se trata de acercar más a la vida cotidiana la figura de Jesús, de humanizarlo.

El suceso de la anunciación a los pastores es uno de los de más raigambre popular a lo largo de la historia de la celebración de la Navidad -prueba de ello son las pastoradas o corderadas de Castilla y León, de tradición medieval y la temática predominantemente pastoril de las villancicos navideños- La alegría de los pastores ante el portal de Belén y el ofrecimiento de sus regalos dan pie a una gran variedad de tradiciones. La fiesta es sentida por los pastores como especialmente suya y son ellos quienes -como dijimas anteriormente- adquieren protagonismo, traspasando a los diferentes rituales festivos sus costumbres. Puede considerarse la forma en que este colectivo, considerado como marginal en áreas de economía mixta -agrícola y ganadera-, afirma su pertenencia a una determinada comunidad.

La religiosidad con que se vive esta fiesta se manifiesta a través de hechos musicales diversos que se desarrollan en tiempos y espacios diferentes. Como ejemplo vamos a referir el desarrollo de la Nochebuena en el pueblecito serrano de La Huerce:

Por la tarde los mozos rondaban a las mozas cantando a la puerta de sus casas cantares con letra y música propias de estas fiestas al tiempo que recogían algo de aguinaldo. Repetían estas rondas todas las noches hasta el día de los Santos Inocentes. En otras localidades los niños también salen a pedir el aguinaldo durante el día.

El acto religioso principal en estas fiestas era la celebración de la misa del gallo a la que acudían casi todos los vecinos. Al terminar la misa, los mozos cantaban un largo poema, hoy bastante olvidado, donde se narraban distintos pasajes relacionados con el nacimiento de Jesús, quizás resto de algún auto de Navidad. En el momento de adorar al Niño, todos los asistentes cantaban los villancicos que el sacristan les había enseñado, diferentes a los que se interpretaban en las casas o en la calle: Vamos pastores, vamos, Los peces en el río, etc., muy difundidos, con acompañamiento de panderetas, pandero, zambombas, botellas, caldero, huesos y almirez.

En algunos pueblos de la Alcarria, son los pastores - criados de las grandes casas de labor- los que pedían el aguinaldo a los labradores al anochecer el día venticuatro de diciembre acompañados de instrumentos de cuerda como laúd y guitarra. En otros, introducían elementos de teatralidad para rememorar el Nacimiento: asistían a la misa del gallo vestidos con su indumentaria tradicional y, situados delante del altar mayor, hacían migas en una gran sarten, de la misma manera que las hacían

en las majadas.

En otras localidades después de la misa, grupos de adultos -hombres y mujeres- que se unían a los mozos, organizadores de la ronda, felicitaban las pascuas a los familiares y amigos cantando.

Entre las canciones de Navidad encontramos romances religiosos cuya temática se nutre de datos provenientes de los avangelios apócrifos, tal es el caso de "La Virgen y el labrador" que narra la escena del milagro del trigo (52) o el de la "fe del ciego", tan conocido. Igualmente está muy difundido "Madre, a la puerta hay un niño" o la canción seriada de "las doce palabritas dichas y retorneadas" (53). Estos romances pueden ser de versos octosílabos o hexasílabos ("Antes de las doce/ a Belén llegad", de Galve de Sorbe) o alternando ambos metros ("Madre a la puerta hay un niño"). Se interpretan en diferentes circunstancias:

- En casa, en ambiente familiar. En Torija, por ejemplo, los pastores comenzaban a ensayar en sus casas, a partir del ocho de diciem-bre, fiesta de la Purísima Concepción, los romances con los que en Nochebuena pedirían el aguinaldo.
- Pidiendo el aguinaldo por las casas de los vecinos, pueden ser cantado por chiquillos y por los mozos (cada uno en el contexto que les caracteriza, del que ya hemos hablado)
- felicitando las Pascuas a los amigos y familiares, en casa de éstos, tanto hombres como mujeres, casados o no.

- En la iglesia, durante y después de la misa del gallo

Las rondas que recorren las calles para pedir aguinaldo organizadas por los chiquillos y primordialmente por los mozos participan de algunas de las características comunes a otras rondas como el pedir licencia para cantar al llegar a una casa y los piropos a las personas que se encuentran en ella. Además de los romances citados, se interpretan cantares consistentes en cuartetos independientes -cada uno constituye una unidad temática- entre las cuales se intercalan estribillos musicales y literarios y se alternan, con frecuencia, las estrofas octosilábicas con las hexasilábicas. Los temas tratados se basan en las circunstancias que los evangelios y la tradición atribuyen al nacimiento de Jesús y la importancia de los pastores en la adoración y difusión de la buena ventura como indican los primeros versos que les sirven de título: Pastorcitos del monte, venid, Pastores venid, pastores llegad, Esta noche los pastores... No faltan tampoco los cantares burlescos y las peticiones de aguinaldo:

$\text{♩} = 100$

es to no che no che he na y me si na na he de
ad es to la vir gen de por to ya la do ce pin ro

Fa m A A^b A B^b

Esta noche es Nochebuena
y mañana Navidad
está la Virgen de parto

y a las doce parirá.

Ha de parir un chiquillo
blanco, rubio y colorado,
ha de ser un pastorcillo
para guardar su ganado.

A la noche cuando venga
ha de tener buen guisado,
un plato de picatostes
y un vaso de vino blanco

Dale, dale a la zambomba,
la zambomba y el rabel,
dale, dale tu al pandero,
toca, toca el almirez.

¿Quién es esa señorita
que está sentada en la losa?
- Es la señora (Fulana)
que tiene cara de rosa.

Si nos ha de dar ust'higos
denoslo con ligereza
que hace un frío currucato,
se nos hielan las orejas.

Dale, dale a la zambomba...

En el estribillo se mencionan los instrumentos más habituales para acompañar a los cantos de Nochebuena. A ellos se pueden añadir los instrumentos de cuerda propios de la ronda: guitarra, bandurria o laud, en los aguinaldos de mozos y rondas organizadas de pastores, pero no aparecen en los infantiles ni cuando se cantan los cantares espontáneamente, felicitando las Pascuas a los amigos. En estos casos predominan de forma casi absoluta los idiófonos y el membranófono específico de Navidad: la zambomba. Las estrofas se intrepentan a solo y el coro canta el estribillo al ritmo marcado por los instrumentos.

Finalmente, hay otro grupo de cantos que se interpretaban -y se intrepentan hoy- unicamente en la iglesia, durante el acto de la adoración al niño que sucede a la misa del gallo. Son villancicos nuevos, introducidos en un momento determinado por el sacerdote o el sacristan, quienes los enseñaban a las mozas y los mozos en ensayos que tenían lugar en la iglesia, algunos días antes de la Navidad, o bien por los maestros que los difundían en la escuela. El tema pastoril continúa presente en estos cantos, en los que, quizás, lo que más se remarca son las circunatancias humildes del Nacimiento, pero, en unas ocasiones el lenguaje utilizado y en otras la melodía, indican su origen culto.

Los villancicos tienen su origen en los responsos de los maitines -breves meditaciones sobre el contenido de una lectura- de la liturgia de Navidad que a comienzos del s. XVI, según una costumbre introducida por Fray Hernando de Talavera, ex-confesor de la reina Isabel la Católica, comienzan a ser compuestos en lengua castellana y a gozar de una gran popularidad (54). Desde el siglo XVII hasta los comienzos del XIX, la catedrales editaban pliegos con los villancicos que se habían de cantar "en los solemnes maytines del nacimiento de Nuestro Señor Jesu-Christo" (55) en los que las "pastorelas" eran muy frecuentes. En ocasiones las letras eran tan toscas que causaban la indignación de las gentes ilustradas como el P. Feijóo. Narciso Alonso Cortés, que estudió los pliegos de villancicos del archivo de la catedral de Valladolid dice sobre ellos: "Cientos de copleros ponían a contribución su mezquino numen para pergeñar la letra de tales villancicos, mientras los maestros de capilla y otros músicos se encargaban de acomodarlos al canto. Si la letra, por lo general, era ramplona, la música respondía al más profano estilo de las coplillas cantadas en los patios de comedias" (56). Cada año se escribían villancicos diferentes para esta ocasión. La mezcla del carácter popular y culto que ellos refejan es una prueba más de la afluencia mutua de conocimientos entre estos dos mundos.

2.1.2.- Cuaresma. Los cuarenta días siguientes al carnaval

contrastan radicalmente con esta fiesta. Frente a las libertades permitidas, las mascaradas o la inversión de funciones aparece el silencio y la austeridad de la Cuaresma. Se suspenden los bailes y las rondas que se sustituyen por juegos y comedias de carácter moralista dirigidos por maestros y sacerdotes; comienza la preparación de la Semana Santa.

Un grupo de mozas eran las encargadas de conseguir dinero o especies (generalmente huevos) para poder comprar cera y hecer las velas que alumbraban el monumento que el Jueves Santo se instalaba en al iglesia. Estas eran las mozas del ramo que pedían para Dios, para el Santísimo, para la iglesia o para la cera. Eran cuatro, elegidas de diferentes maneras dependiendo de la localidad:

- Por turno, entre las mozas del pueblo, siguiendo un orden de edad de mayor a menor, variando cada año dos mozas.
- Voluntarias surgidas entre las mozas.
- Elegidas por el alcalde entre las hijas de los hermanos de la Cofradía del Santísimo.

Estaban exentas de salir a pedir los hijas de las madres enfermas, las huérfanas o aquellas que tenían que trabajar en el campo, como las pastoras.

Una de las cuatro mozas ejercía el cargo de mayordoma - la más mayor de ellas- llevando la dirección de los ensayos en su casa o bien durante los paseos. Las letras de los cantos las escribía cada moza en un cuaderno que se pasaban de unas a otras

cada año para que los copiaran las que entraban nuevas a ser mozas del ramo; luego había que memorizar los textos, pues se cantaban sin ayuda de estos apuntes. En los ensayos se trataba de acoplar las voces de las mozas que debían de cantar en cada uno de los dos grupos que formaban. Las de mejor memoria y voz, o una de las chicas antiguas -en aquellas localidades en que dos mozas permanecían de un año para otro en este servicio, generalmente la mayordoma-, cantaban a unísono los primeros versos y el otro grupo continuaba con los dos siguientes. De esta forma podían resistir, sin perder la voz, los largos cantos religiosos que acompañaban a las procesiones.

Las mozas del ramo tenían la obligación de cantar todos los domingos de Cuaresma hasta el Domingo de Ramos por todas las casas del pueblo, casas de campo e, incluso, en los pueblos vecinos. Llevaban un crucifijo vestido con una tela blanca, adornado con cintas y estampas. El Domingo de Ramos la mayordoma vestía una rama de olivo o un pimpollo decorándolo también con rosarios, alfileres, cintas o estampas. Era lo que se llamaba el ramo con el que iban a pedir ese día. Las vecinas podían elegir la canción que querían que les cantasen.

El repertorio de canciones era muy amplio. Estaba integrado por romances religiosos o poemas formados por cuartetos que hacen referencia a la Pasión con la misma melodía, en general monótona, para casi todas ellas. En el esquema que desarrollan una

gran parte de ellas se observa un marcado caracter didáctico puesto de manifiesto en la utilización de símiles que tratan de acercar los acontecimientos narrados en el evangelio a las gentes del campo, facilitar la memorización mediante temas seriados y provocar emoción a través de las imágenes empleadas.

La mayoría de estos temas podían cantarse cualquier día de la Cuaresma, sin embargo había unos cuantos que eran específicos de una fecha concreta. Entre los primeros son muy frecuentes los cantos seriados que explican la Pasión, pero también hay glosas de oraciones y narraciones de historias sagradas

Entre los temas seriados encontramos a aquellos que relacionan objetos o acciones cotidianas con la Pasión. En El arado se van enumerando todas las partes que forman este apero de labranza y, según la función que cumple cada una de ellas, se establece una relación con los diferentes personajes y acontecimientos de la Pasión de Cristo. Lo mismo sucede con La costurera, en el que cada uno de los útiles empleados para coser y su uso dan pie a meditar sobre una de las escenas del viacrucis, o con El reloj de la Pasión, que comenzando con el número 7, narra este acontecimiento en veinticuatro horas. Otra versión, El reloj del Purgatorio, invita a orar por las almas del Purgatorio y a "pedir a Dios la Gloria". La baraja, por su parte, relaciona cada carta con un motivo religioso que puede ser o no de la Pasión - relación que coincide en algunos casos con las establecidas en Las

doce palabritas, canción de Navidad-:

1= un solo Dios

2= las dos naturalezas de Dios

3= las tres personas de la Trinidad

4= los cuatro evangelios

5= las cinco llagas de Cristo

6= la Pasión

7= los siete dolores de la Virgen María

sota= puede ser Eva o La verónica

caballo= Adán

rey= Dios

En Arbancón numeran también el 8= las ocho personas que se salvaron con Noé en el Arca y el 9= los nueve meses que estuvo María encinta.

Su fin es commover e incitar a sentir la Pasión en cualquier momento durante la Cuaresma. Los comienzos mismos de los cantos nos lo indican. El arado se inicia con esta estrofa:

El arado cantaré
de piezas lo iré formando
y de la Pasión de Cristo
Palabras iré explicando

En La baraja se invita a meditar:

Tú que juegas a los naipes,
nunca pienses en ganar,
piensa en las cosas de Dios
y veras cómo te va.

Lo mismo sucede con La costurera:

¡Que de veces, Jesús mío,
cuando yo a coser me siento
en tu sagrada Pasión
muy amargamente pienso!

y con El reloj:

Es la Pasión se Jesús
un reloj de gracia y vida.
Reloj y despertador
que a gemir y orar convida.

La conclusión final recuerda la misma idea; la del arado
es:

Labrador que en tu besana
al suelo te vas mirando
penas y muerte de Cristo
puedes ir considerando

y la de La baraja:

Las cartas de la baraja
ya las tengo yo explicadas
y la Pasión de Jesús
no dejes de contemplarla

Bien sabes tú que a los naipes
se juega de varios modos,
en la Gloria que esperamos
allí nos veamos todos.

Los temas seriados también sirven para enseñar la doctrina de la Iglesia; son como el catecismo cantado en fragmentos. Los números (El Espinar, nº 192), es un pequeño compendio doctrinal. Otros cantos enseñan los sacramentos (El Espinar, nº 197), las virtudes teologales (Valfermoso del Tajuña, nº 758) el rosario (glosado en Las quince rosas, tema recogido en varias localidades) o los mandamientos, de los que tenemos varias versiones: dos explican los mandamientos, una de ellas sirviéndose de la enumeración de flores, otra versión es un via-crucis, al modo de las ya comentadas y finalmente otra relaciona los Mandamientos de la Iglesia al mismo tiempo que narra la confesión de la Virgen. La misma estructura seriada tiene el tema que describe las vestimentas que se pone del sacerdote cuando va a decir misa (nº 27 y 617).

Son cantos muy homogéneos en todas las localidades, tanto en el aspecto literario, como en el musical -por ello no muy antiguos- que han debido difundirse a través de pliegos.

Las canciones dedicadas a oraciones, glosan en cuartetos octosilábicas el Ave maría, el Padre nuestro -hay una versión en quintillas- o con estructura de romance, el Credo y El Señor mío Jesucristo. Algunas de las palabras cultas se ha ido deformando y así el adjetivo "empíreo" dedicado al cielo, se convierte en "impío", "impido" o "imperio".

Las historias sagradas son romances entre los que hallamos temas que también se cantan en Navidad -los desposorios (57) o el niño perdido- adaptados, en este caso, a la melodía comodín de los cantos de Cuaresma. También de tema más propio de la Navidad en el nº 749, recogido en Valfermoso de Tajuña que comienza con los versos:

Contadme niño la historia
del nacimiento de Dios....

pero junto a ellos aparecen otras historias basadas en pasajes de los evangelios canónicos como La samaritana -del que existen dos versiones, una de ellas funde dos romances diferentes (nº 757, de Valfermoso)- o de los apócrifos como el fragmento de Jesucristo y el labrador (nº 58, Arbancón).

Otro canto interpretado con mucha frecuencia en las cuestaciones de Cuaresma es el Milagro de San Antonio y los pajaritos.

De caracter más popular son los diferentes cantares - quartetas octosilábicas- en los que se solicita el donativo para la cera, algunos de ellos muy especializados. Los hay para cantar en las casillas de campo, a los mozos, a los forasteros, al sacerdote cuando venía a confesar etc. Un ejemplo de los primeros lo tenemos en Cendejas:

En casa de campo nace
en casa de campo muere
en casa de campo está
Nuestro Señor a la muerte

Tan estrecha era la cama
que aún revolverse no puede
y para estar bien en ella
un pié sobre el otro tiene

Una corona de espinas
le pusieron los judios,
como buenas hermanitas

una limosna pedimos

Dadla si la podeis dar
y si no de que perdone
que otro día la dareis
a Dios corazón esconde (¿?)

En Sotodosos cantaban al sacerdote, el día que llegaba al pueblo para confesar a los fieles, y de esta forma también le pedían un donativo para la cera del monumento del Jueves Santo:

Sacerdote pues de Dios
teneis oficio triunfante
mira que os mira Dios,
mira qué llevais delante,
llevais la hostia consagrada
y el caliz lleno de sangre.
Tos los días sacerdote
baja Dios a vuestras manos,
rogad por los pecadores
que seamos perdonados.

En El Espinar la maestra escribió, en los años cuarenta, la letra de un cantar para solicitar el donativo al presidente de la Diputación que se esperaba que visitara el lugar en un día de Cuaresma. García Sanz recoge también cantos dirigidos a las viudas, a los viudos, a los arrieros, los cantados a la puerta del señor

alcalde y en cada altar de la iglesia (58). En todos los casos se terminaba con una despedida agradeciendo el donativo. Transcribimos algunas de ellas:

Ya nos han dado limosna
con su mano generosa,
Nuestro Señor se lo pague
y le de una buena moza.

Ya nos ha dado limosna
la doncella con amor
La Virgen le haga la cama
al lado del corazón.

Ya nos han dado limosna
en casa de un labrador
Nuestro Señor se lo pague
y le ayude en la labor

La limosna que usté ha dado
que le sirva de escalera
para subir a los cielos
el día que usted se muera.

Cendejas del Padrastro

Las festividades religiosas señaladas, que coincidían con este periodo, tenían su propia canción. El día de San José (19

de marzo) se entonaban cantos alusivos a los distintos pasajes conocidos, por diversas fuentes, de la vida de este santo tales como los desposorios, los celos de San José o el viaje a Belén y la búsqueda de alojamiento en un mesón; Estos temas aparecen como romances fragmentados, en ocasiones mezclados, o en cuartetos.

El venticinco de marzo, día de la anunciación del ángel a María, también tenía su canto específico, en el que se narraba los hechos que ese día festeja la Iglesia. Existen varias versiones del tema: una en romance, conocida en varias localidades, y dos en cuartetos octosilábicos, de Majaelrayo (nº 404) y Villanueva de Alcorón (818) respectivamente.

Cada domingo de Cuaresma tenía, asimismo, un canto en el que se glosaba el evangelio del día:

domingo 1º.- las tentaciones del demonio cuando Jesús se retira a
ayunar al desierto

domingo 2º.- la transfiguración

domingo 3º.- Jesús arroja al demonio del cuerpo de un mudo

domingo 4º.- el milagro de la multiplicación de los panes y los
peces

domingo 5º.- la resurrección de Lázaro, la parábola del pobre
Lázaro o los judíos apedrean a Jesús.

La versión de Gualda y Solanillos del Extremo, de marcado

caracter culto por su lenguaje, aunque utiliza la popular cuarteta, está publicada en un pequeño librito titulado Colección de cánticos propios para la Cuaresma y la Semana Santa de Trillo editado en Sigüenza en 1954 de donde las aprendieron nuestras informantes. El mismo origen culto se percibe en las dominicas de Villanueva de Alcorón, pero también hay otros de aire mas popular en los que unicamente se alude al inicio de las cuestaciones:

Hoy es el primer domingo
que salimos a pedir
la limosna pa la cera
que al Señor le ha de lucir.

Valtablado del Río

o a la proximidad de la Semana Santa, en la que todas la imágenes de las iglesias se cubrian en señal de luto:

Ya se han vestido de luto
los altares de María,
ya se han vestido de luto
hasta la Pascua Florida.

Ya se han vestido de luto
los altares de mi Dios,
ya se han vestido de luto
hasta la Resurrección

Valtablado del Río

A veces estos cantos son romances, como el de El Espinar:

Este es el primer domingo

que Cristo a penar empieza
 en estos cuarenta días
 y en esta Santa Cuaresma.
 Sale la humildad de Cristo
 a pedir por vuestras puertas;
 lo que os encargó, señora
 que deis algo de esta hacienda.
 Ganarás ciento por uno
 y la gloria verdadera.

La limosna subió al cielo
 como el peso a la balanza
 y el alma llena de flores
 a la bienaventuranza.

Durante esta época había otros cantos que se interpretaban en la iglesia, a lo largo de diferentes actos religiosos. Todos los viernes de Cuaresma se cantaba el via-crucis recorriendo las distintas estaciones por el interior del templo o por el pueblo: Los más antiguos, romancillos o escritos en cuartetos octosilábicos asonantados son los nº 292 y 155 que comienzan:

Ved como Jesús
 a su Madre encuentra...

y

Este via-crucis santo

oh, buen Jesus aceptad...

Fueron sustituidos, hacia los años cincuenta por otros escritos en versos de arte mayor, con estribillo. El primer verso de cada uno de ellos es:

"Acompaña a tu Dios alma mía"

"Poderoso Jesús Nazareno"

Al terminar el via-crucis, todos los asistentes, tanto mijeres como hombres, entonaban el Santo Dios (nº 469 y 619). El Viernes de Dolores, al atradecer, después del rosario, las mozas o las mujeres, en general cantaban los dolores de María -que también se interpretan durante toda la Semana Santa- y la Salve a la Virgen de los dolores. Conocemos varias versiones del primer tema:

1.- estrofas de villancico:

Duelome que traspasada
os dejó la profecía...

y Oh santísima Señora
 que estás llena de dolores...

2.- estrofas formadas por redondillas:

Y tan presto, Simeón
dura muerte profetizas...

3.- estrofas de cuartetos asonantados:

Cuando presentais a Dios
mucho, Madre, os martiriza...

Después de la Cuaresma, en algunos pueblos, salían a pedir por última vez un día de la Semana Santa -Jueves Santo o Sábado de Gloria- siendo lo que obtenían para hacer una merienda con todos los mozos el Domingo de Resurrección. En otras localidades era la mayordoma la que, al final de la Semana Santa, invitaba a las mozas del ramo a tortas, bollos y un refresco.

2.1.3.- Semana Santa. La Semana Santa se vive, desde la religiosidad popular, a través de escenificaciones de las distintas secuencias de la Pasión, desarrolladas en un tiempo muy próximo al real en que, según la historia y la Iglesia, tuvieron lugar los sucesos que se conmemoran. El papel que en este tiempo juega la música es fundamental; cada acto litúrgico y demás manifestaciones religiosas están apoyados por una canción, y, si bien la relación entre ambas no es rígida -hay canciones que se interpretan en distintos momentos-, si hay que señalar que existen temas que se interpretan ineludiblemente en los actos a los que, por el texto, están ligados. Las mismas mozas del ramo son las protagonistas de los cantos; por lo general, consisten en canciones muy largas que

narran la Pasión de Cristo, de melodías monótonas que crean ambiente propicio para el recogimiento. Están escritas como romances o en cuartetos -es la estrofa que predomina. En los cuadernos de las mozas, incluso los romances se separan en cuartetos, posiblemente para facilitar la memorización cada cuatro versos- o quintillas de marcado carácter culto como lo refleja su lenguaje, las metáforas y los símiles utilizados.

Se interpretan a coro unísono, como las canciones de Cuaresma, alternando las voces. Unos versos los cantaban dos mozas y otros las otras dos. En las procesiones, entre medias de cada estrofa, se reza alguna oración o una letanía.

Para describir estos cantos seguiremos el orden cronológico de los actos en los que se insertan.

El domingo de ramos las mozas salen por última vez a hacer la cuestación para la cera del monumento del Jueves Santo. En Majaelrayo y en Valfermoso, en esta ocasión no lo hacen con el crucifijo que llevaban durante la Cuaresma, sino con una rama grande de olivo -que es de pino cubierto con una "enagua" blanca en el pueblo serrano de Majaelrayo- adornada con cintas, estampas, rosarios o flores de papel que la mayordoma llevaba apoyada en la cadera y sujeto con las manos. Las canciones son las mismas cantadas durante la Cuaresma, salvo en los pueblos de la sierra del Ocejón -lo hemos documentado en Majelrayo y El Espinar- donde cada

año se reunían chicos y chicas para escribir la letra del Domingo de Ramos y adaptarla a la música "tipo" de todos los cantos de Semana Santa de la localidad. Su estructura es siempre la misma:

- 1.- Solicitud de licencia para cantar
- 2.- Serie de cuartetos sueltos en las que se mezclan -a veces sin sentido- distintos fragmentos de romances sobre la Pasión, posiblemente sacadas de misales, libros de oraciones, pliegos...
- 3.- Petición de limosna
- 4.- Agradecimiento del donativo dado.

El canto escrito en El Espinar para el año 1949 era:

Por ser domingo de Ramos
 hemos venido a cantar
 las cuatro chicas del pueblo
 si nos quieren escuchar

Esas lágrimas ardientes
 que en tus ojos vi brillar
 pero siendo nuestra Madre
 nos podían perdonar

Hincáronse de rodillas
 los venerables ancianos
 a la Madre muerta en Cristo

y Cristo muerto en sus brazos

Dadnos, le dicen, Señora
dadnos el difunto santo
que en la tierra y en el cielo
no hay ojos para mirarlo

y porque sepan los hombres
que estuvo el cielo tan bajo
que ya pueden, si ellos quieren,
alcanzarlo con la mano

Con amargura piadosa
aquel cuerpo sacrosanto
que allí reposó tres días
con su valor sacrosanto

Alma, la Virgen se vuelve,
acompañarla volvamos,
pues con ella volveremos
a verle resucitado

Hay una estrella en el cielo
que relumbra con ardor.
Les pedimos la limosna
para alumbrar al Señor

Las gracias todas les damos
de la limosna que han dado;
el Señor les premiará
y en el cielo nos veamos.

Los actos litúrgicos conmemoran la entrada triunfal de Jesús en Jerusalén y por ello el sacerdote bendice ramos de olivo y palmas a la entrada de la iglesia antes de hacer una pequeña procesión por el pueblo o por el interior del templo. En todas las localidades había un canto específico para este momento. Nosotros tenemos recogidas tres versiones de las que damos los dos primeros versos:

1.- escrita en quintillas:

Jesús que triunfante entró
Domingo en Jerusalén...

2.- poema poliestrófico, formado por cuartetos:

En este día cantemos
al que nacido en Belén...

3.- Romance que suele aparecer fundido con fragmentos de los anteriores:

Oh, mi Dios contemplaré
domingo entrado de ramos...

Cualquiera de estas versiones, y sus diferentes variantes, puede ir precedida por esta cuarteta:

Hoy es domingo de Ramos
 día grande y muy solem,
 cuando Jesucristo entró
 triunfante en Jerusalem.

En este día, con el que se da comienzo a la Semana Santa, se hacía procesión a la ermita para traer a la iglesia parroquial las imágenes que habían de salir en las procesiones del Jueves y Viernes Santo. Los cantos que las acompañan ya son los mismos de esos días.

En San Andrés del Congosto también el Lunes, Martes y Miercoles Santo tenían su canto propio -los mandamientos de Pasión, La confesión y una Salve, respectivamente- que se ento-naban al anochecer, en la iglesia, después del rosario. Cada verso se cantaba a solo y luego era repetido por el coro a uní-sono. Sin embargo era el Jueves Santo cuando los ritos empezaban a ser más abundantes en todos los lugares -como sucede aún hoy en día- y, con ellos, la variedad de canciones.

Por la mañana, las mozas llevaban a la iglesia la cera que habían hecho, o comprado, con lo recogido en las cuestaciones de Cuaresma. En Solanillos del Extremo cantaban:

Cuatro doncellas venimos
 vestidas de tosca lana
 a ofrecerle al Redentor

y a vos Virgen Soberana

Aquí venimos cargadas
como las tristes abejas
a ofrecerle al Redentor
lo que fabricaron ellas

Y la que ellas fabricaron
con una y con otra flor,
nosotras nos acogemos
a pedir para el Señor.

Los principales momentos de los oficios de la tarde son señalados con canciones que relatan y explican la celebración. Estas son El lavatorio, mientras el sacerdote lava los pies a niños o ancianos, en el altar mayor y La cena, después de la comunión, antes de pasar la custodia al monumento. Entre los distintos cantos recogidos, se distinguen principalmente tres versiones del Lavatorio:

1.- Quintillas:

Cuan humilde y amoroso
tomó una blanca toalla...

2.- redondillas:

Llanto corre en mis mejillas
cuando veo al Salvador...

3.- Romance:

Hoy es Jueves de la cena
donde Jesús muy amado...

De La cena hay también una versión escrita en quintillas:

Jueves por la noche fue
cuando Cristo enamorado...

y otra en romance:

Jueves Santo, Jueves Santo
Tres días antes de Pascua...

la procesión que se hace por la tarde, recorría el calvario -cuando hay- o las calles del pueblo. Las canciones son romances que narran la Pasión o fragmentos de ella: la oración en el huerto, la venta, la corona de espinas, las cinco llagas, el reloj o los dolores de María y se interpretan, como ya dijimos, intercaladas con oraciones. La Pasión se vuelve a cantar por la noche, velando el monumento. Ya en la madrugada del viernes, en este mismo contexto, se entona El entierro, el canto propio de la procesión de este día.

Los ritos que conmemoran la muerte de Cristo en los oficios del Viernes Santo recuerdan el sermón de las siete palabras y terminan con la adoración de la Cruz. Intercalados en ellos se

cantaba Las siete palabres, otros cantos de pasión, a la soledad de María y el Himno a la Cruz.

La versión en quintillas de Las siete palabras comienza:
Viernes Santo, ¡que dolor!
expiró crucificado...

La escrita en cuartetos:

Por estas siete palabras
que pronunciaste, Señor...

También está en quintillas el canto más difundido sobre la soledad de María:

Oye, alma de tristeza
tan amarga despedida...

A diferencia de todas las canciones de las que hemos hablado hasta ahora, el Himno a la Cruz era cantado por todos los fieles asistentes a los oficios, tanto hombres como mujeres de cualquier edad (nº 628)

La procesión del Viernes, o del Santo entierro, volvía a la ermita las imágenes que se habían sacado de allí el domingo anterior. El entierro y La pasión del Viernes Santo en la que se narra la muerte, son los cantos más característicos, además de cualquiera de los interpretados en la del día anterior. En algunas localidades hay canciones propias para la bajada a la ermita y

otras para el regreso al pueblo, y, en casi todos, despedidas a la Virgen de la Soledad, en la puerta de la ermita.

El entierro más difundido es el romance que comienza:

En el doloroso entierro
de aquel justo ajusticiado...

Con frecuencia le preceden algunos versos descriptivos, por ejemplo en Durón:

Este es el entierro Cristo
donde van tos los hermanos,
unos a llevar la cera
y otros a llevar el palio.
El sacerdote va enmedio
el miserere cantando,
y la amarga soledad
por su hijo va llorando.
Hijo de tan buena Madre,
tan bien nacido y criado
se lo llevan a morir
a las tierras despoblado.

De La pasión hay distintas versiones en romance, quartetas o villancico.

Las procesiones tienen una estructura fija que refleja,

en cada momento, la composición social de la comunidad (59). En Solanillos del Extremo nos describieron el orden que seguía hace unos años: La iniciaban los hombres que portaban los estandartes y la Cruz -pertenecientes a la hermandad del Señor-, seguían todos los demás hombres; tras ellos, las imágenes de la Virgen, el Santo Cristo y el sepulcro, a continuación, el sacerdote y las mozas del santísimo o del ramo cantando, vestidas de luto y, cerrando la procesión el resto de la mujeres. Todo el pueblo acudía a la procesión y los últimos jóvenes que habían venido de hacer el servicio militar se quedaban vigilando núcleo urbano.

En general, los cantos interpretados en Semana Santa son romances cultos, fragmentados, unidos unos a otros y adaptados al gusto popular añadiéndoles cuartetos o versos descriptivos de la acción que se ejecuta como hemos visto en el ejemplo del Entierro de Durón, o como sucede con el canto de Jueves Santo de San Andrés del Congosto (nº 555). En este caso se describe la ceremonia de la instalación del monumento:

Jueves Santo, Jueves Santo
 día de grande tristeza,
 que Jesús de Nazareno
 preso se queda en la iglesia.
 Con un paño cubre el caliz,
 lo tapa con cinta nueva
 y con su mano le pone

la consagrada patena.
Luego llegan los cofrades,
también los cetros presentan
y la señora justicia
con humildad se presenta.
Luego previene en el palio
y lo llevan por la iglesia
el sacerdote en sus manos
para que todos lo vean.
En un monumento santo
y en el sagrario lo encierran;
las llaves lleva consigo
para que seguro queda.
Se las cuelga por el pecho
que es una grande manera.
No las puede llevar nadie
por rico y noble que sea.
La vara de la justicia
en el monumento queda
para que todos veamos
ceremonias en la iglesia.
Vámonos todos hermanos,
vámonos con gran tristeza.
Vamos a la Soledad,
traeremos su Madre y nuestra
para que tenga consuelo

con los Santos de la Iglesia...

En la canción que entonan en Ocentejo durante la procesión del Jueves Santo encontramos una variante de algunos versos pertenecientes a un poema recogido en el romancero de los Jesuitas, de finales del siglo XVI (Jesuitas, 481), descrito por Antonio Rodríguez Moñino:

Por el rostro de la sangre
que el verbo eterno derrama
camina la Virgen pura,
parte el corazón mirarla.
Las palabras que ella dice
son de mujer angustiada... (60)

Están muy difundidos ciertos romances de Lope de Vega. Algunas de nuestras informantes más ancianas tenían un cuadernillo titulado "Catorce romances a la pasión de Cristo", escritos por Lope de Vega y publicados por la imprenta Universal, de Madrid, de donde salieron multitud de pliegos durante el siglo pasado y comienzos de éste. El nº 636 se corresponde con el romance nº XIII que se inicia:

"Sola con sola la cruz"

El romance XIV es el conocido entierro:

"En el doloroso entierro"

y fragmentos de otros romances son los nº 763 y 767

Otros temas pertenecen a una pasión escrita por Lucas del Olmo Alfonso y publicados ya en el s. XVIII en imprentas andaluzas. Son los que comienzan:

"Bañando están las prisiones"

"Alma, si eres compasiva"

"La tarde se oscurecía" (61)

También son fragmentos de una misma pasión los temas recogidos en distintos pueblos escritos en quintillas, difundidos por distintas imprentas durante el s. XIX y el XX, entre ellas la Universal:

"Jesús que triunfante entró"

"Cuan humilde y amoroso"

"Viernes Santo, qué dolor"

"Oye, alma de tristeza" (62)

Poemas de distinta procedencia estaban agrupados en una "Colección de cantos religiosos propios para la Cuaresma y Semana Santa de Trillo" publicado en Sigüenza en 1954 que utilizaban las mujeres de Solanillos del Extremo para cantar.

2.1.4.- Pascua de Resurrección. Las mismas intérpretes y de igual forma que en Semana Santa se cantaba el Domingo de Resurrección, pero el aspecto musical del tema es, en este caso, de ritmo y melodía más alegre. La canción se denomina de diferentes

formas, según las localidades: La Pascua, Las Pascuas, La Palomita o Las Albricias. Se ejecuta durante la procesión de El Encuentro cuyo ritual se desarrollaba -y continúa desarrollándose en muchos lugares- de la siguiente manera: por la mañana temprano salían de la iglesia dos procesiones, una con la Virgen, cubierta por un manto negro, a la que acompañaban las mujeres y otra con Cristo Resucitado, llevado por los hombres (hay pueblos en los que con la Virgen iban los mozos y con Jesucristo los casados). Cada una seguía caminos diferentes y al llegar a un punto determinado del lugar -las eras o alguna plaza- se juntaban las dos procesiones y en ese momento se quitaba el manto a la Virgen y se saludaban las dos imágenes con varias reverencias, para regresar unidas a la iglesia. Las mozas describían con sus cantos los hechos que se iban produciendo. Si tomamos como modelo la Pascua de Ocentejo -una de las más completas y la de mayor número de estrofas- podemos ir siguiendo el desarrollo de la procesión. Comienzan cantando las mozas a la entrada de la iglesia, saludando a la Virgen, solicitando su ayuda para cantar mientras se aproximan al altar:

$\text{♩} = 108$

a to mara fue ben di to mis com po ñe ras y yo

ve nio mos a no di llar nos de Isu tel al tor ma yor

Esta reña mei típico

A A' A c A' ol

A tomar agua bendita
mis compañeras y yo
venimos a arrodillarnos
delante el altar mayor

Buenos días tengais Madre.
Santas Pascuas, Reina mía,
eras tú la que llorabas
hoy hace muy pocos días

A la divinisma aurora,
Madre del divino verbo,
le pido me de su gracia
porque sin ella no puedo

Virgen Santa del Rosario,
Reina y Madre de piedad,
ilumina mi memoria
para poderte cantar

Venid compañeras mías
de rodillas por el suelo
a darle los buenos días
a la princesa del cielo

Venid compañeras mías
de rodillas al altar,
aquí está la capitana
que venimos a buscar

Siguen con una llamada a organizar la procesión en dos grupos, se señala la salida de las imágenes de la Iglesia y durante el trayecto se indica la finalidad de la procesión, se dan recomendaciones a los participantes y se "echan flores" al señor cura, el pueblo etc...

Repíquense las campanas
y ármese la procesión;
a la Virgen del Rosario
su colorado pendón

Sacar mozos la bandera,
el estandarte y la Cruz,
las doncellas a María,
los casados a Jesús

Sacar mozos la bandera,

las campanas repicar
y nosotras con la Virgen
Su Hijo vamos a buscar
Sal deprisa Hermosa Rosa
sal deprisa Sol Dorado,
sal deprisa, Hermosa Rosa
que tu Hijo ha resucitado

Sale el sol resplandeciente
con su rico ceñidor
y hasta las aves que vuelan
gozan de su resplandor

Ya sale al Palomita
de su lindo palomar,
vestida de velo negro
a su Hijo va a buscar

Ya sale la cruz de plata
ya sale Cristo triunfante
ya sale el arbol mayor
de la iglesia militante

Madre llena de dolor
que vas buscando a tu Hijo
No llores Virgen piadosa

que ha resucitado Cristo

No llores Virgen piadosa
que le vamos a buscar
entre todas las doncellas
os hemos de acompañar
Llenas todas de aflicción
vamos, Señora, a buscarle;
os hemos de acompañar
hasta llegar a encontrale

Al mozo de la bandera
Dios le dé su buen acierto
en el cielo y en la tierra
y también en casamiento

A las que llevan la Virgen
Dios les de su buen acierto,
que la bajen y la suban
y la vuelvan a su templo

Oh, qué mañana de Pascua,
Oh, qué mañana de flor,
Oh, qué mañana de Pascua
ha amanecido, Señor

Oh, qué mañana de Pascua
que arroja la Primavera,
arrojando su rocío
para que nazca la hiedra

Todas las flores florecen,
florezca la del romero,
florezca y viva la gala
del señor cura el primero

Todas las flores florecen,
florezca la del rosal,
florezca y viva la gala
de todos en general

Todas las flores florecen,
florezca la del cerezo,
florezca y viva la gala
de la villa de Ocentejo

Al llegar al lugar donde se produce el encuentro de las dos
procesiones se quita el manto negro a la Virgen y mientras se
entonan aleluyas:

Por allí viene Jesús,
aquí traemos a su Madre,

arrodíllense la gente
que desean visitarse

Ya no se conoceran
el buen Jesús y su Madre.
Días hoy que no se han visto,
desde el jueves por la tarde

Ya no se conoceran,
Madre del Divino verbo
al verle tan lastimoso
como a este Señor le vemos
Quitarle ese velo negro
a la sagrada María;
quitarle ese velo negro,
ponérselo de alegría

A la sagrada María
quitarle ese velo negro,
ponérselo de alegría
que ya cantan en el cielo

Ha venido un pajarillo
las aleluyas cantando.
Nos ha traído la nueva
que Cristo ha resucitado

Aleluya, Hermosa Rosa,
Aleluya, Sol Dorado,
Aleluya, Hermosa Rosa
que tu Hijo ha resucitado

Aleluya, Hermosa Rosa,
Aleluya entre cristal,
Aleluya Hermosa Rosa
por aleluya gozar

Las aleluyas Regina
y los ángeles diciendo,
cántenlo también la iglesia
para dar notorio al pueblo

Suenen esas campanillas
hágase la gente a un lado
que viene llena de gozo
que su Hijo ha resucitado

Las dos procesiones regresan unidas en una a la iglesia parro-
quial. Las mozas felicitan las Pascuas al pueblo:

Suenen esas campanillas
delante la procesión,

caminemos para el templo
todo el mundo en oración

Caminemos para el templo
todo el mundo en alegría
en ver que juntos llevamos
al Buen Jesús y a María

Demos la felices Pascuas
al señor cura el primero,
nos enseña la doctrina
y nos inclina a la bueno

Y también al sacristan
porque se merece todo,
porque canta en la tribuna
lo que se ofrece en el coro

Demos las felices Pascuas
alcalde y autoridad,
demos las felices Pascuas
a todos en general

Ya no derrameis más perlas
ahora que ha entrado el día;
vuestras tristezas Señora

se volvieron alegría

Ya no derrameis más perlas
Señora, tu resplandor;
ya se acabaron las penas
tus congojas y dolor

Hoy hemos visto una Virgen
la más hermosa y más bella
que la escogió el Padre eterno
para de los cielos Reina

Las mozas ponían una guirnalda de flores en la puerta de la
iglesia, y al llegar allí cantaban:

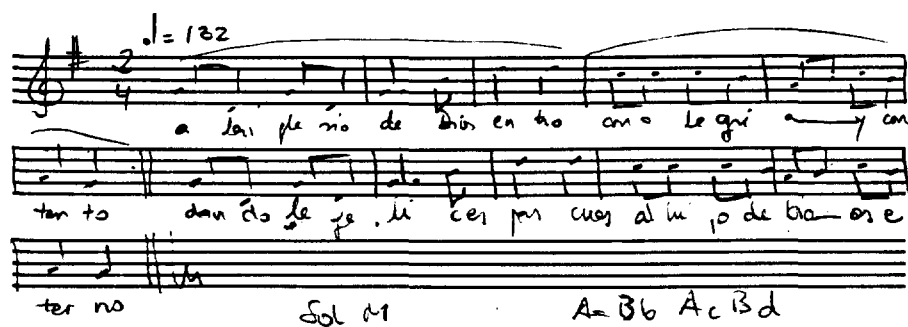
Esta rosa os ofrecemos
y esta guirnalda de flores
y juntamente ponemos
nuestros nobles corazones

La guirnalda que ponemos
en la puerta de la iglesia
manifiesta la alegría
y los ángeles de muestra

Gracias a Dios que he llegado,
 gracias a Dios que llegué
 a las puertas de la iglesia
 donde yo me cristiané

Las entradas de la iglesia
 merecen ser de cristal
 que por ellas entra y sale
 una Reina celestial

Continúan cantando, con una melodía distinta, mientras van entrando
 a la iglesia con alabanzas a la Virgen y al niño y saludos a todos
 los fieles:



A la iglesia de Dios entro
 con alegría y contento
 dándole felices Pascuas
 al Hijo de Dios eterno

Que bien parece la iglesia
 entrando este personal,

qué bien parecen los bancos
con toda la autoridad

Que bien parece la Virgen
con ese bendito niño;
así estarás en el Cielo
delante del sol divino

Que bien parece ese niño
con el rosario en las manos;
así estaras en el cielo
delante del soberano

A todos los que hay en misa
les cantamos con anhelo,
que han venido a acompañar
a la Reina de los cielos

A la Reina de los cielos
han venido a acompañar,
Dios quiera que hoy en otro año
nos volvamos a juntar

Virgen Santa del Rosario
este favor te pedimos,
de que vuelvan a sus casas

todos los que han ido quintos

La Virgen es un rosal
y su niño es una rosa
y San José es el tronco
y los ángeles las hojas

Señor cura revestido
con la casulla y el alba
se parece a Dios del Cielo
y a la Virgen soberana

Señor cura de Ocentejo,
de Sigüenza natural,
Dios quiera que le veamos
en el cielo relumbrar

A este señor don Jesús
le cantemos con anhelo
porque ha venida a enseñarnos
el camino de los cielos

terminan con algunas coplas circunstanciales, las despedidas y la
petición de la bendición:

No podemos cantar más

porque estamos muy de prisa,
porque sale el sacerdote
a decir la Santa Misa

Hay que oír la Santa Misa
y también el evangelio
dándole felices Pascuas
al señor cura el primero

Virgen Santa del Rosario
dice que no tiene cera,
delante el altar mayor
se ha formado una colmena

La Virgen es la colmena,
Jesucristo es el panal,
los ángeles las abejas
que salen a trabajar

En medio el altar mayor
hay un manojo de lilas,
con esta nos despedimos
de vos, sagrada María

En medio el altar mayor
ha florecido un laurel

con esta nos despedimos
de su esposo San José

En medio el altar mayor
hay un manojo de lirios
de todos en general
con ésta nos despedimos

Quédate con Dios María,
yo me voy a mi morada,
Dios quiera que cuando vuelva
esté contigo mi alma

Virgen que estás en tus andas
de espalda al altar mayor,
alza tu mano derecha
y échanos tu bendición

El esquema, y muchas de las estrofas, se repiten en todos los cantos aunque puede variar el orden y adaptarse a las circunstancias concretas de cada pueblo. Sin embargo, a pesar de ser éste el más extendido por la provincia -hemos documentado 45 variantes- no es el único canto que se ejecuta en esta procesión. En Bustares y Corduente el tema interpretado es El Evangelio (nº 166 y 287) que también aparece mezclado con estrofas de Las Pascuas en Embid, Milmarcos y San Andrés del Congosto. Por último, La



Lam. IV lbares. Domingo de Resurrección. Regreso a la iglesia
de las imágenes unidas en una sola procesión después del en-
cuentro. 26 de Marzo de 1989

anunciación o el Ave María se canta en Valfermoso de Tajuña cuando regresan las dos procesiones a la iglesia.

En muchos pueblos la noche anterior, o ese mismo día temprano, los mozos en unos sitios y los niños en otros, construían un muñeco de paja vestido con ropas viejas que representaba a Judas. Lo colgaban de un árbol o entre dos balcones, a lo ancho de una calle, y le prendían fuego después de la procesión cantándole coplas alusivas:

Prendedle, prendedle al Judas
que el también prendió al Señor
y luego, de penitencia
en un sabuco se ahorcó.
(Barriopedro, número 94 del cancionero)

Todas estas canciones religiosas las escribían en cuadernos que las señoras han conservado hasta ahora, aunque muchas de ellas hace más de treinta años que no se cantan (la de Pascua se continúa interpretando, pero ahora por mujeres casadas que son las que se la saben). Estos cuadernos se los pasaban unas mozas a otras para aprenderse la letra de memoria, de modo que al cantarlas no necesitaban los apuntes. La cantidad de cantos religiosos recopilados se explica por el acceso que hemos tenido en varias localidades a este tipo de cuadernos.

En Sotodosos, como en otras partes de España, los hombres mozos y casados, en filas separadas, cantaban la noche del Sábado de Gloria al Domingo de Resurrección un Calvario o Via-Crucis al tiempo que recorrían las calles del pueblo, para terminar celebrando la fiesta pacual cenando un cordero todos juntos.

2.2.- Es abundante el apartado de canciones **dedicadas a la Virgen** en sus diferentes advocaciones, lo que da idea del ferviente culto que se le dedica en la provincia: himnos, gozos, despedidas, novenas, rosarios de la aurora, flores de mayo ... Muchos de los textos fueron escritos por algún sacerdote que estuvo en la localidad quien los adaptó a músicas conocidas.

El mes de mayo es el que la Iglesia dedica a la Virgen. Comenzaba éste entonando a la puerta del templo, el treinta de abril por la noche, al dar las doce, una versión "a la divino" del mayo a las mozas. Estos cantos los hemos localizado en el Sur y Sureste provincial, a lo largo de toda la frontera con Cuenca, hasta Orea, que ya es límite con Teruel. Unicamente en pueblos de la Alcarria baja -Albares, Almoguera, Almonacid de Zorita, Driebes y Yebra- no "retratan" a la Virgen. La estructura de estos mayos es similar a los de las mozas y, como el de éstas, es interpretado por los mozos:

- Saludos a la Virgen y alusión a la noche primera de mayo
- solicitud de licencia para cantar
- alabanzas a la Virgen

- retrato
- echan por mayo a San José
- despedidas (de la Virgen, los santos, la iglesia, el cura, el sacristán, los mozos...)

Todas las tardes del mes se hacían en la iglesia los oficios de "las flores" en los que se rezaba el rosario y se cantaban alabanzas, salves y despedidas a la Virgen. Muchos de estos cantos denotan, tanto en su estructura musical como en la literaria, un origen culto y reciente. Abundan las cuartetos heptasilábicas y también aparecen los cuartetos de versos de arte mayor y las septimas. Todos ellos suelen tener estribillo. Se entonan también en otros actos dedicados al culto de la Virgen como rosarios o novenas.

Hay, por último, un grupo de canciones dedicadas a una advocación concreta, generalmente la patrona del pueblo, que se cantan en la novena o en la misa mayor del día de la fiesta. Están escritos en estrofas más tradicionales: cuartetos asonantados, seguidillas, romances o romancillos y villancicos -esta estructura literaria se corresponde con los llamados gozos-. En ellas se hacen alabanzas, plegarias y se narran milagros. En el caso de las canciones narrativas, cada día de la novena se entona una estrofa.

Es en este grupo donde encontramos letras escritas por maestros y sacerdotes, adaptadas a músicas conocidas, de hinno.

El sacristan, el mismo sacerdote o los misioneros que de vez en cuando pasaban por el pueblo eran los encargados de enseñar estos cantos a las mujeres, en especial a las mozas, quienes las cantaban en la iglesia o en la ermita. Si se cantaban durante la procesión en las festividades marianas los entonaban también los hombres que asistían.

2.3.- También es diverso el **Santoral**, siendo de destacar los gozos de los diferentes santos: San Antonio, San Roque, San Nicolás de Tolentino, San Pascual, San Miguel, San José, Santa Bárbara, Santa Quiteria etc., en los que se narra su vida y milagros. Son cantadas fundamentalmente por mujeres en la iglesia, durante las novenas o en la calle, en el trancurso de las procesiones, el día de la fiesta del Santo que se venera en cada localidad. La estructura métrica más común es la del villancico pero hay casos de poemas formados por la alternancia de cuartetos de versos octosílabos y hexasílabos como es el caso de "San Antonio y el milagro de los pajaritos", o los gozos de San Miguel de Fuentelsaz; la novena de San Antonio, de Aragoncillo, en cuartetos y la de San José, de Alustante en cuartetos.

Entre lo profano y lo religioso están los cantares dedicados a San Roque en Megina y a San Timoteo en Alcoroches que ya mencionamos; por la noche, al comenzar el día de la festividad, en la puerta de la iglesia o ermita se reúnen los vecinos para



Lam. V.- Marachón. Procesión de San Pascual. 18 de Mayo de 1986

"rondar" al Santo. Mediante los cantares, hombres y mujeres a solo, con acompañamiento de tambor y gaita (ultimamente toca una banda), le agradecen favores recibidos, le hacen rogativas e incluso algún reproche si algo no ha ido bien durante el año, se comentan los acontecimientos sucedidos en el pueblo y se hacen críticas al ayuntamiento o a la organización de las fiestas. Los cantares se crean a propósito para esta ocasión cada año sobre un soporte musical que siempre se mantiene igual.

A través de la muestra recogida relacionada con los distintos hechos musicales podemos observar que el calendario de advocaciones locales muestra la mayor abundancia de ellas desde mayo hasta agosto (aunque sabemos que existen festividades como el Cristo de septiembre también muy celebradas en algunas zonas):

Enero.- Santo Niño (Majaelrayo y Valdenuño-Fernandez)

Febrero.- La Candelaria y San Blas (numerosos pueblos de la Campiña y la Alcarria, sobre todo)

- Santa Agueda (Cogolludo, Espinosa de Henares)

Marzo.- San José (Alustante, Villanueva de Alcorón)

Mayo.- Virgen del Sagrario (Paredes de Sigüenza)

- Vírgenes que se celebran tomando como punto de referencia la fecha de La Ascensión: (Mirabueno, Fuente de los Remedios, de Trotuera) o Pentecostés (Ribagorda, de Peralejos; La Hoz, de Molina; La Estrella, de Atienza)

- San Miguel (Fuentelsaz)
- San Pascual (Fuentelsaz, Maranchón)
- Santa Quiteria (Megina)
- La Santa Cruz (muy extendido. Bendición de campos)

Junio.- Virgen de la Minerva (Selas)

- Virgen de Rosario (La Huerce)
- San Antonio de Padua (Aragoncillo, Illana, Megina, Sotosdosos, Villanueva de Alcorón, Zaorejas)
- San Acacio (Utande, celebrado con danzas y loa)

Julio.- Virgen del Carmen (Algora, Molina)

Agosto.- La Virgen, en diferentes advocaciones (Sotodosos, Paredes)

- San Roque (Algora, Alustante, Megina)
- San Timoteo (Alcoroches)
- San Bartolomé (Checa, celebrado con danza)

Diciembre.- Santa Bárbara (Solanillos del Extremo)

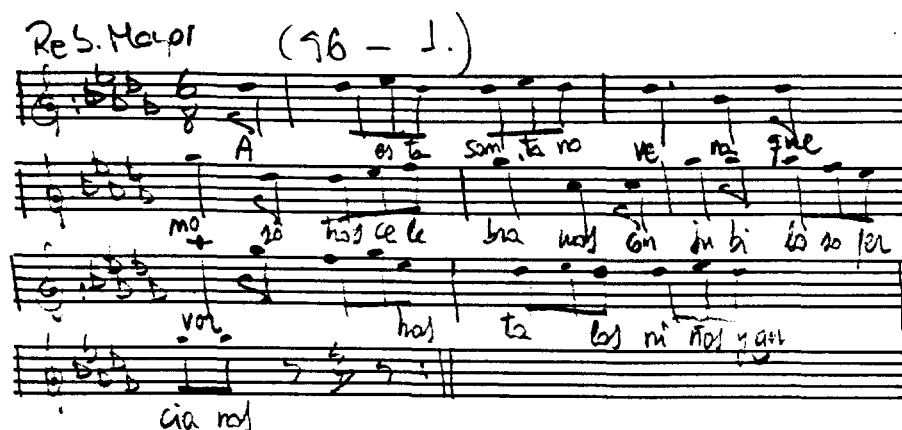
- Virgen de la Esperanza (Durón)
- La Inmaculada (Molina)

2.4.- A la Virgen y a los Santos también se les dirigen **rogativas** pidiéndoles favores comunes para toda la localidad. En una provincia tan fundamentalmente rural, se repetían casi

anualmente las dirigidas a implorar el agua de lluvia para que la cosecha fuera buena. Los cantos son una parte muy importante en estas oraciones que invocan los labradores en procesión o en la ermita, a su Santo protector, durante las épocas de sequía, frecuentemente en la primavera. Algunas de estas rogativas fueron escritas por maestros o vecinos del pueblo ateniéndose al esquema que las caracteriza:

- Invocación al Santo o a la Virgen
- Explicación de la situación y de sus consecuencias: los campos se secan, no hay pan para los niños, se muere el ganado
- Apelación a la bondad del protector e imploración de clemencia

En Bochones cantan:



A esta Santa novena
 que nosotros celebramos
 con jubiloso fervor
 hasta los niños y ancianos

Que llueva, Virgen, que llueva
sobre estos ásperos campos
y caigan suaves raudales
del agua que deseamos

En tí y en tu Hijo querido
ponemos la confianza
que alcancen lo que pedimos
que nos hace mucha falta

Las cataratas del cielo
volvais a abrir al momento
para que se riegue el campo
y tengamos alimento

Oh, Virgen y Santo Niño
que teneis tanto poder
con humildad os pedimos
nos consoleis con llover.

Están formadas por cuartetos de versos hexasílabos u octosílabos
y van dirigidas principalmente a :

- La Virgen (Algora, Bochones, Cendejas, Embid, Paredes de
Sigüenza y San andrés del Congosto)
- San Isidro (Angón, Cogolludo, Gualda y Sienes)

- San José (Peñalver)
- A los tres juntos, en Chiloeches.

2.5.- **Canciones de ánimas:** se han recogido muy pocas. Aunque están relacionadas con el final de la vida del hombre, las incluimos aquí porque son siempre de carácter religioso, interpretadas por las mujeres en la iglesia, durante la novena y el mismo día de las ánimas (dos de noviembre). Constatamos los dos primeros versos de los tres cantos recopilados:

- 1.- Formado por cuartetos de versos octosílabos (Bustares):

Por las ánimas benditas
todos debemos rogar...

- 2.- Formado por cuartetos de versos octosílabos mas un estribillo de versos heptasílabos (Bustares):

Triste negra y solitaria
Es mortal nuestra prisión...

- 3.- Villancico (Milmarcos y Terzaga):

Romped, romped mis cadenas
alcanzadme libertad...

III. BAILES Y DANZAS

1.- BAILES FESTIVOS O DE RECREO.

Entre las danzas recogidas en la provincia podemos diferenciar dos grupos. bailes festivos o de recreo y danzas rituales o de ceremonia (63)

Los bailes festivos o de recreo son aquellos que se ejecutan con fines recreativos, sin presentar una estructura rígida en su coreografía, aunque sigan unas pautas generales bastante claras. Se celebran en plazas, lugares públicos o en las casas particulares, dentro de un ambiente de regocijo y alegría, participando en ellos cualquier persona que guste.

Mozos y mozas los ejecutan los domingos en el baile -a veces dos día a la semana-, pero no son exclusivos de esta edad sino que puede bailar todo aquel que quiera con motivo de cualquier otra fiesta local o familiar.

El aprendizaje se realiza por observación, sin ensayos previos organizados o dirigidos por alguien en concreto.

Estaban extendidas por toda la provincia las jotas y seguidillas, éstas especialmente en la Alcarria, mientras que en

gran parte de Guadalajara se dejaron de cantar y bailar hacia el primer cuarto de este siglo, al tiempo que la jota iba ganando terreno (Mapa 8). En general todos los cantares de ronda recopilados en este catálogo podían ser bailados cuando se interpretaban en el contexto apropiado -en la plaza, en la sala de baile público e incluso en las casas cuando llega una ronda durante el día-. Lo propio es bailarlas en parejas mixtas pero también es frecuente verlas bailar en parejas de mujeres únicamente.

Por la comarca de Molina de Aragón está difundido el baile corrido del pollo, interpretado por parejas mixtas que, en ocasiones, recorren todo el pueblo bailando. Es propio de las fiestas patronales o bodas y puede adquirir carácter ceremonial cuando se realiza delante del Santo Patrón como sucede en Fuentelsaz o Maranchón, localidades en las que se baila durante la procesión de San Pascual. En este último caso, que es el que nosotros hemos podido observar directamente, lo consideramos danza ritual.

Aisladamente tenemos noticias de bailes como el de la taza de Sotodosos, bailado por un hombre que ejecuta diferentes pasos alrededor de una taza evitando tirarla (bailes semejantes aparecen en el norte de la península); la rueda de Bustares, el día de Navidad del que ya hemos hablado en el apartado dedicado a las fiestas del ciclo de invierno que, en realidad, es un baile de jotas con una coreografía determinada y el bolero que recoge

Aragónes Subero en Azuqueca de Henares (64).

En estos bailes participaban hombres y mujeres en parejas -salvo en el de Sotodosos- al ritmo de la música de guitarra, laud, bandurria, violín, huesos, botella y demás instrumentos de ronda. El tambor solo, es el intrumentos empleado en zonas de la sierra para bailar seguidillas -El Ordial- y el tambor y la gaita, sustituidos desde hace varias décadas por una caja y un clarinete o un saxo, son los característicos del baile del pollo.

Baile podemos considerar también al que, según Aragónes Subero, ejecutaban los niños por San Antón en Moratilla de los Meleros al ritmo del tambor, cogiéndose la oreja con una mano y el pie con la otra, dando saltos (65).

2.- DANZAS RITUALES O DE CEREMONIA.

García Matos considera de este modo a las que van unidas "a actos religiosos o profanos relativos a especiales fiestas y ceremonias como elemento solemnizador o "de rúbrica"(66). Su ejecución requiere casi siempre el aprendizaje dirigido de una técnica porque sus pasos y mudanzas responden a un esquema fijo. Los danzantes suelen llevar indumentaria especial para la ocasión y es necesario cumplir una serie de condiciones para poder intervenir en ellas relacionadas con la edad, el sexo, la pertenencia o no a una cofradía u otra organización etc..

En la provincia de Guadalajara, las danzas rituales que perviven en la actualidad van unidas a ceremonias religiosas de las fiestas patronales que tienen lugar en la primavera o el verano y las ejecutan siempre varones que, por lo general, han pertenecido a la hermandad del Santo que se venera en dichas fiestas. Algunas de ellas pueden ser reminiscencias de danzas del s. XVII, como "Marizápalos", bailada en Majaelrayo y en Utande; otras, como "El milano" de Majaelrayo, toma la letra de una danza tocada con tamboril, "el villano", muy popular en la época de Cervantes y de Lope de Vega (67), y que también recoge el maestro Francisco de Salinas en su obra De musica libri septem, publicada en Salamanca en 1577 (68). El Diccionario de Autoridades la define como:

"Tañido de danza española, llamada así porque sus movimientos son a semejanza de los bailes de los aldeanos".

Estas tonadas pasaron a formar parte de los guitarristas del s. XVII y así, el texto de Majaelrayo se asemeja mucho al que proporciona Luis Briceño en su Método muy facilissimo para aprender a tocar la guitarra a lo español... (Paris, 1627) que es el siguiente:

Al villano que le dan
la Çebolla con el pan.
Al villano testa rrudo
danle pan y açote crudo.

No le davan otra cosa,
sino la mujer hermosa,
para vivir con afan

Al villano que le dan
la Çebolla con el pan
El villano, si es villano
danle el pie y toma la mano;
vive contento y ufano,
quando a visitarle van.
Al villano que le dan
la Çebolla con el pan (69)

Diferenciamos en este apartado las danzas ejecutadas por un grupo de danzantes, de los homenajes o saludos procesionales individuales como son el baile de la bandera en Mazuecos y Alcoroches (en ésta última localidad ya desaparecido), el del pañuelo de Checa y el que ejecutan los cofrades de la Santísima Trinidad de la Madre de Dios y del Señor San Julián ante la Virgen de La Estrella, en Atienza.

Además de las presentadas en este catálogo hemos obtenido datos aislados mediante el trabajo de campo e información a través de la biliografía (70) sobre danzas ya desaparecidas que nos daran una idea de la riqueza que había en este terreno, en las siguiente localidades:

- **Albalate de Zorita:** entre los bailes ejecutados en esta localidad hay uno de tipo gremial, realizado el día de San Ildefonso (22 de diciembre) que representaba en sus pasos de danza diferentes oficios: herrador, herrero, zapatero, sastre, molinero...La indumentaria de los bailarines la describe García Sanz como "camisas blancas, con una especie de capa a la espalda hecha de cintas de seda de varios colores que les llega hasta poco más arriba de la cintura, faja de color fuerte, calzón hasta la rodilla, media blanca y alpargata negra. Completan esta indumentaria con un gorro adornado de flores de papel en forma de plumero" (71). Los danzantes acompañaban a las autoridades en el recorrido que hacían por el pueblo pidiendo especies para organizar una subasta y costear la caridad que se daba el día de las candelas (2 de febrero).

-**Arbancón:** Con la botarga del día de la Candelaria (2 de Febrero) salía una cuadrilla de danzantes vestidos con pantalón y chaleco de pana negro y muchos pañuelos de colores (72).

-**Casa de Uceda:** se realizaban danzas el domingo siguiente a la festividad de los Reyes, que era el día de los casados en dicha localidad. Salía una botarga acompañada de cuatro danzantes y cuatro o seis músicos con guitarra, bandurria, triángulo y huesos o ginebra. Recorrían las casas de los vecinos recogiendo como aguinaldo dinero, algo de matanza y alguna naranja. El dinero se detinaba a gastos de la iglesia y las especies para el refresco que se daba después de la procesión.

Durante esta ronda cantaban a petición jotillas que los danzantes bailaban con castañuelas. Como en otras localidades cercanas, también bailaban durante la procesión y, terminada ésta, en la iglesia.

La indumentaria para esta ocasión consistía en pantalón tobillero y chaquetilla corta de paño, pana o lana, camisa y medias blancas y zapatos negros. A la cabeza un pañuelo de mujer de colores llamativos, atado en pico al lado izquierdo. Los músicos, por su parte, solían llevar la mejor ropa que tenían, por lo regular un traje gris o negro y camisa blanca y, finalmente, el traje de botarga era muy similar a los que conocemos todavía hoy en la zona, pues consistía en un amplio mono confeccionado con retales de colores, cinturón ancho con cascabeles y campanillas, pretales de mula cruzados en el pecho, gorro cónico a la cabeza y borceguíes como calzado (73)

- **Condemios de Arriba** (74): en esta localidad se realizaban danzas con ocho danzantes y un zarragón en la fiesta que se celebraba el último domingo de Junio. Estas eran de castañuelas y palos acompañadas de dos dulzainas y tamboril, llamadas Castillo, Cadenas, Tronchos, Madrugaba un caballero, Cuando me casó mi madre, Quien habido San, Pasacalle, Cadenita del pié y Peregrina, cuyas letras vemos que presentan una gran similitud con las de Galve de Sorbe. El traje de los danzantes nos lo describe Aragonés Subero

de la siguiente forma: "camisa blanca, corbata multicolor, pantalones cortos de tela clara y floreada con puntillas almidonadas en sus bocas, medias blancas, alpargatas negras, faja negra, chaleco del mismo género que los pantalones, con la espalda blanca y dibujos rameados como los de los gallegos y asturianos. Por último se tocan con un pañuelo de colorines que llevan atado con lazo en la nuca". El zarragón dirige la danza, encargándose de que no sea interrumpida por los chiquillos. Lleva gorro cónico en forma de mitra. Las danzas se ejecutan ante los amigos y ante los forasteros, pidiendo dinero y especies para celebrar una merienda el domingo siguiente a la fiesta.

- **Fuentelahiguera de Albatages.** Las danzas de paloteo, acompañadas de música de cuerda, las ejecutaban el primero de enero los mozos y el día de Reyes los casados, cada uno de estos grupos con su botarga, a quien correspondía la mayordomía. La botarga era quien pedía dinero y especies para pagar la fiesta de la iglesia y hacer una merienda. Lo sobrante lo destinaban a comprar cera para el monumento del Jueves Santo (75).

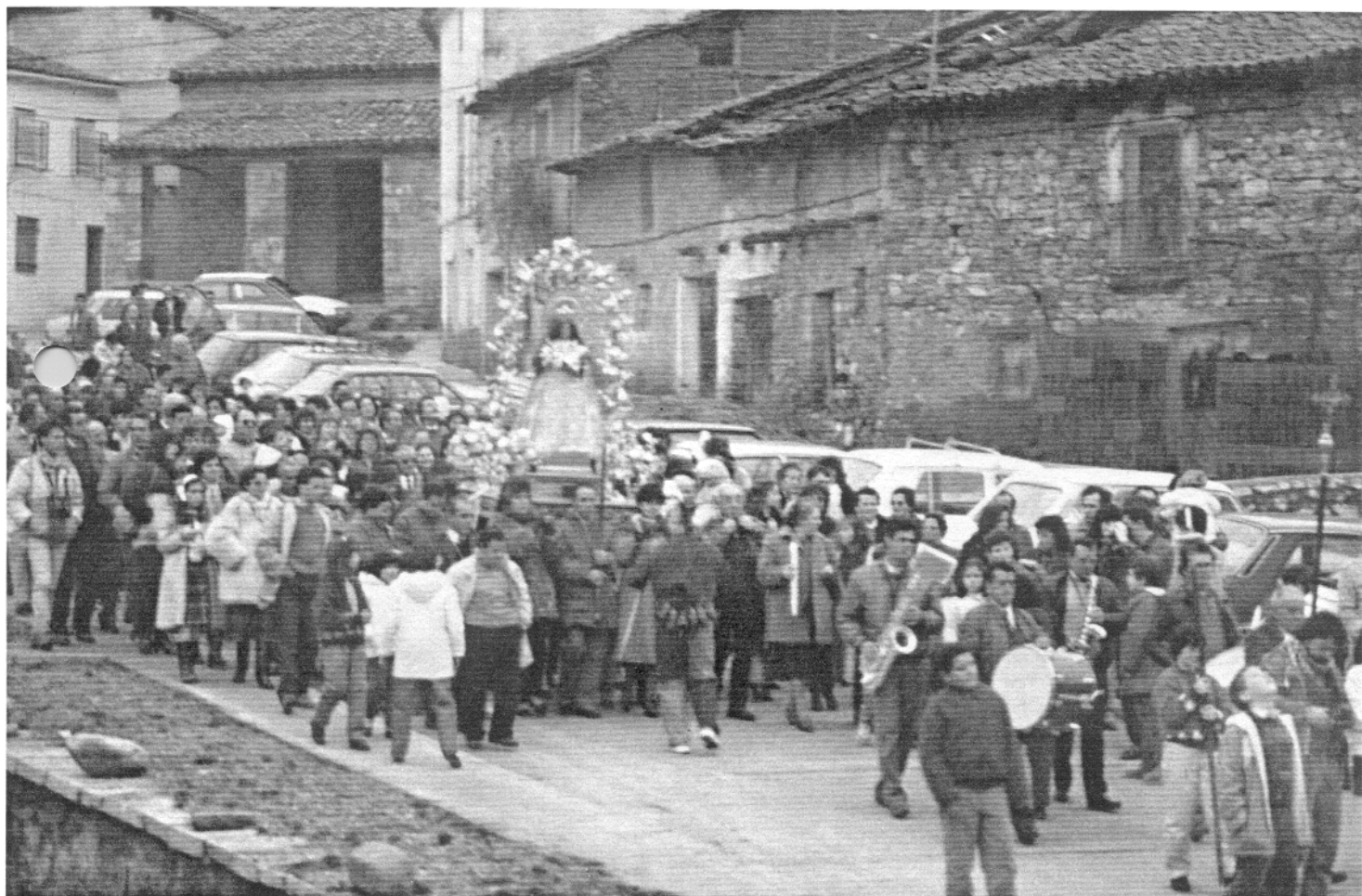
- **Málaga del Fresno.** Acompañando a la botarga de Nuestra Señora de la Paz (24 de enero) salen "todos los niños de la escuela casi todos con castañuelas. Indistintamente según las casas (las de sus familiares) bailan cuatro de estos niños acompañantes y en cada casa piden limosna que siempre es en especies: huevos, patatas y tocino" (76). Les acompañan también tres músicos: uno toca la guitarra, otro los hierros y el tercero una ginebra (huesera de cañas).

- **La Mierla.** El tercer domingo de enero, fiesta del Niño perdido había botarga y paloteado ejecutado por cuatro mozos acompañados de un tambor que bailaban vestidos con camisa blanca y el traje de los días de fiesta. Lo hacían por voto y al mismo tiempo pedían limosna para costear la fiesta religiosa. La botarga, que era el mozo mayor, no llevaba máscara y su traje, de muchos remiendos de colores, algunos con figuras de animales, tenía capucha; con cencerros en bandolera, cachiporra y un rabo de mula danzaba durante la procesión, delante del Santo Niño cuyas andas llevaban los bailarines (77).

- **Montarrón.** La botarga sale el día de San Sebastián (20 de enero); antes se acompañaba de cuatro bailarines con castañuelas y dos o tres músicos que pedían, de casa en casa bailando, para la cera de la iglesia. El día 23 salía la botarga de los mozos, también con cuatro bailarines, con la misma misión (78).

- **El Ordial.** Ejecutan un baile al ritmo del tambor durante la procesión que recorre el pueblo con el Santo Patrón, en las fiestas celebradas el último domingo de agosto.

- **Robledillo de Mohernando.** Igual que en Málaga del Fresno, salían cuatro bailarines, un guitarrero, otro tocando los hierros y tres personas con cestos en los que recogían tocino, patatas y huevos respectivamente que les daban como limosna para celebrar una comida. Bailaban tocando las castañuelas formando las figuras que ordenaba la botarga que les acompañaba (ruedas o cruces) y se paraban cuando ésta lo mandaba levantando la garrota y lanzando un grito muy prolongado. Lo hacían a la puerta de la iglesia, después



Lam. VI.- Retiendas. Baile de la botarga durante la procesión de la Virgen de Las Candelas. 1 de Febrero de 1987



Lam. VII.- Albalate de Zorita. Botargas de San Blas. 3 de
Febrero de 1986

de la misa y recorriendo el pueblo pidiendo limosna (79)

Caro Baroja nos dice que los bailarines eran "muchachos de once años y de la misma talla, con pañuelo al cuello, camisa blanca, faja blanca y ancha, pantalón negro, unas gandes polainas o guarniciones de conejo a los tobillos y zapatos abiertos. En la mano llevan un par de castañuelas con borlas" (80). El traje de botarga es de "bayeta amarilla y roja, alternando los colores; en el centro de cada trozo lleva en color distinto, pero también de bayeta, pequeños lagartos y dragoncillos; un sencillo gorro de la misma tela le cubre la cabeza; campanillas y cascabeles a la cintura y en forma de bandolera, en la mano una garrota y en el trasero un apéndice que cuelga del pantalón al que llaman "tomate" del cual los chicos quieren agarrarle continuamente el grito de

botarga la larga
la cascarulera
mas vale mi culo
que todas tus tetas." (81).

Bailarines y botarga son elegidos por el maestro del pueblo. Había también una botarga de adultos con bailarines que, con grandes arcos de papel y cintas, trazaban una danza ejecutada el primero de enero.

- **Valdenuño-Fernandez.** Además del paloteo que se continúa bailando en la actualidad (número 45 de las danzas), el día de Año Nuevo los casados ejecutaban el baile de las castañuelas, ya

desaparecido, del que no hemos podido recoger más datos.

- **Villaseca de Uceda.** Tenía botarga y danzantes mozos que salían el día de Reyes para recoger las donaciones que les habían ofrecido en la cuestación del aguinaldo y hacer una almoneda. Bailaban de casa en casa comenzando diciendo:

Tengan ustés buenos días
buenos los tengan ustés
como los tuvo María
en el portal de Belén.

y terminaban diciendo:

Adios, quedate con Dios
con Dios te puedes quedar
que van a tocar a misa
y tenemos que almorzar. (82).

- **Viñuelas.** Como en Villaseca de Uceda salían el primero de enero los mozos y el 6 los casados. Eran cuatro danzantes que vestían traje oscuro, con chaquetillas corta, chaleco a juego y camisa blanca. A la cintura se colocaban anudado un mantón de Manila rojo al estilo de otros danzantes de la provincia de Guadalajara. Estos bailarines se hacían acompañar instrumentalmente de guitarras, bandurrias, pandereta y castañuelas (éstas últimas las tocaban ellos mismos) (83). Con ellos iba la botarga con traje de vistosos colores hecho de retales amarillos, rojos, verdes y azules y con un gorro cónico. Juntos recorrían todas las casas del pueblo pidiendo el aguinaldo y bailando el chimilichimilin. Lo obtenido se subastaba en beneficio de la iglesia. Sin participar

directamente en los bailes, la botarga no paraba de hacer cabriolas y corretear alrededor de los danzantes haciendo sonar los cascabeles y cencerros que llevaba colgados (84).

Como podemos observar por estas notas, los danzantes son protagonistas de la fiesta, participan en los actos religiosos y ejecutan sus danzas en diferentes circunstancias:

- En el interior del templo lo hacen en Valdenuño-Fernandez y en La Huerce (en ésta última localidad las danzas ya han desaparecido)

- Durante la procesión, como danza deambulatoria, en Albalate, El Ordial, Majaelrayo -cuando van a buscar a las autoridades-, Utande y en Galve de Sorbe cuando se danzaba.

- Ante la imagen que se venera en cada localidad, en un momento de la procesión, en todas las localidades en donde se danza en la actualidad y en algunas en las que han desaparecido como en Galve de Sorbe o La Huerce.

- Haciendo cuestación a los vecinos, en la calle o en cada casa, en Valdenuño-Fernandez y Valverde de los Arroyos entre las actuales y en casi todas las desaparecidas en los pueblos de la comarca de la Campiña: Casa de Uceda, Fuentelahiguera de Albatages, Málaga del Fresno, La Mierla, Montarrón, Robledillo de Mohernando, Villaseca de Uceda y Viñuelas; en las localidades serranas de Condemios de Arriba y Galve de Sorbe y en la alcarreña de Albalate de Zorita.

- En la plaza, después de los actos religiosos, en todas las

localidades donde se continúa danzando: Majaelrayo, Utande, Valdenuño-Fernandez y Valverde de los Arroyos.

La cuestación suele tener como fin sufragar los gastos ocasionados por la fiesta, la celebración de una comida en común todos los danzantes, dar una caridad o el obtener dinero para comprar cera para la iglesia. En Majaelrayo, en la actualidad, salen de ronda al día siguiente de la fiesta, ya sin la indumentaria de la danza, y recogen dinero de todos los vecinos para sufragar los gastos ocasionados, relacionados generalmente con la iluminación del pueblo y el pago de los músicos contratados para "dar el baile".

Los danzantes actuales son siempre un grupo de ocho varones, sin embargo, en la mayoría de las localidades en donde la danza ha desaparecido, los danzantes eran únicamente cuatro. Dependiendo de la localidad estos son.

- niños de la escuela en Robledillo de Mohernando y Málaga de Fresno (localidades donde, como ya hemos dicho, no se danza hoy día).

- mozos -bien quintos o ya licenciados- en Molina de Aragón, Utande, Valdenuño Fernandez entre los actuales y Galve de Sorbe, Fentelahiguera de Albatages, La Huerce, La Mierla, Villaseca de Uceda y Viñuelas entre las desaparecidas.

- Casados, en Casa de Uceda, Fuentelahiguera de Albatages, Valdenuño-Fernandez y Viñuelas. Estas danzas, desaparecidas, se

bailaban un día diferentes a las de los mozos.

- Personas que bailaban por un voto ofrecido al Santo o a la Virgen que se veneraba. En este caso era habitual que el ofrecimiento de ser danzante se transmitiera dentro de una misma familia, de padres a hijos, así como la pertenencia a una cofradía o hermandad: la del Señor, en Valverde de los Arroyos; el Santo Niño en Majaelrayo o la Virgen de la Hoz en Molina de Aragón y San Blas en Albalate de Zorita.

La indumentaria es variada y suele pertenecer a la cofradía o hermandad, aunque esté al cuidado de los danzantes. Entre las danzas que se continúan realizando, la indumentaria que utilizan en Majaelrayo, Utande y Valverde de los Arroyos presenta grandes similitudes: calzón blanco rematado con puntillas y pasacintas en Majaelrayo y Valverde, dos enaguas blancas con encaje -que son rojas en Valverde de los Arroyos-, camisa blanca, medias y alpargatas de cáñamo y lona blanca atadas con cintas negras o con borlas. Sobre las enaguas, un pañuelo de flores en pico por delante, atado a la cintura, cintas en las mangas y a la espalda de la camisa, una banda cruzada al pecho y gorra o canastillo en la cabeza, muy adornado con flores de papel o plástico y espejos.

En Molina de Aragón recuerdan haber visto danzantes con una indumentaria similar a la descrita en el Santuario de la Virgen de la Hoz, procedentes de Odón (Teruel) y, posiblemente los mismos de Molina la llevaran de esta manera hace algún tiempo. Trajes similares, de enaguillas, los encontramos en danzantes de gran parte de las dos mesetas (85)

En Valdenúño-Fernandez el traje ha sido siempre sobrio y masculino: camisa blanca, chaleco negro y chaqueta de pana negra, faja roja, pantalón corto de pana, medias blancas y zapato negro. De aspecto parecido debió de ser el de la Huerce. Hay que decir que las danzas de esta localidad las introdujo un sacerdote procedente de un pueblo de la provincia de Avila (Herrero de Suso) hacia los años cincuenta. Semejante también nos describe García Sanz el traje de los bailarines de Albañete de Zorita, -el día de San Ildefonso- pero con gorro y cintas a la espalda y así mismo debió de ser el de Arbancón, Casa de Uceda, La Mierla y Viñuelas.

En Galve de Sorbe los danzantes llevaban camisa blanca, faja negra, chaleco de pana negro, pantalón y chaquetilla corta al hombro en tela espampada de flores o rayas, medias blancas con calados y alpargatas de cáñamo (suela, punta y talón) con cintas negras desde la punta que se ataban por encima de los tobillos. A. Aragonés Subero nos describe un traje similar en Condemios de Arriba, del que presenta fotografías en su obra citada. Este tipo

de traje, con pantalón y chaquetilla, que con frecuencia se quitan a la hora de danzar, está muy extendido por la periferia peninsular unido a la danza de palos (86).

Es de destacar la asociación de los danzantes con botargas o zarragones -casi siempre en festividades invernales- que, en ocasiones, tienen una misión organizativa (poner la hora en que se han de reunir los danzantes, imponer multas si estos no cumplen, mantener el orden, sujetar el palo de la danza de cintas etc.) como en Majaelrayo, Valverde de los Arroyos o la desaparecida de Galve de Sorbe y Robledillo de Mohernando y , otras muchas veces, de entorpecimiento, como en Valdenuño-Fernandez.

Algunas de las botargas participan directamente en ciertas danzas, dirigiéndolas (Valverde de los Arroyos) o ejecutan por sí solas pasos de danza pidiendo limosna a los forasteros y a los vecinos del pueblo, o durante la procesión delante de la imagen que se venera como sucede con las de Albalate de Zorita, Retiendas y Valdenuño-Fernandez que aún subsisten en la actualidad o las de Beleña de Sobe y Jocar entre las que ya desaparecieron.

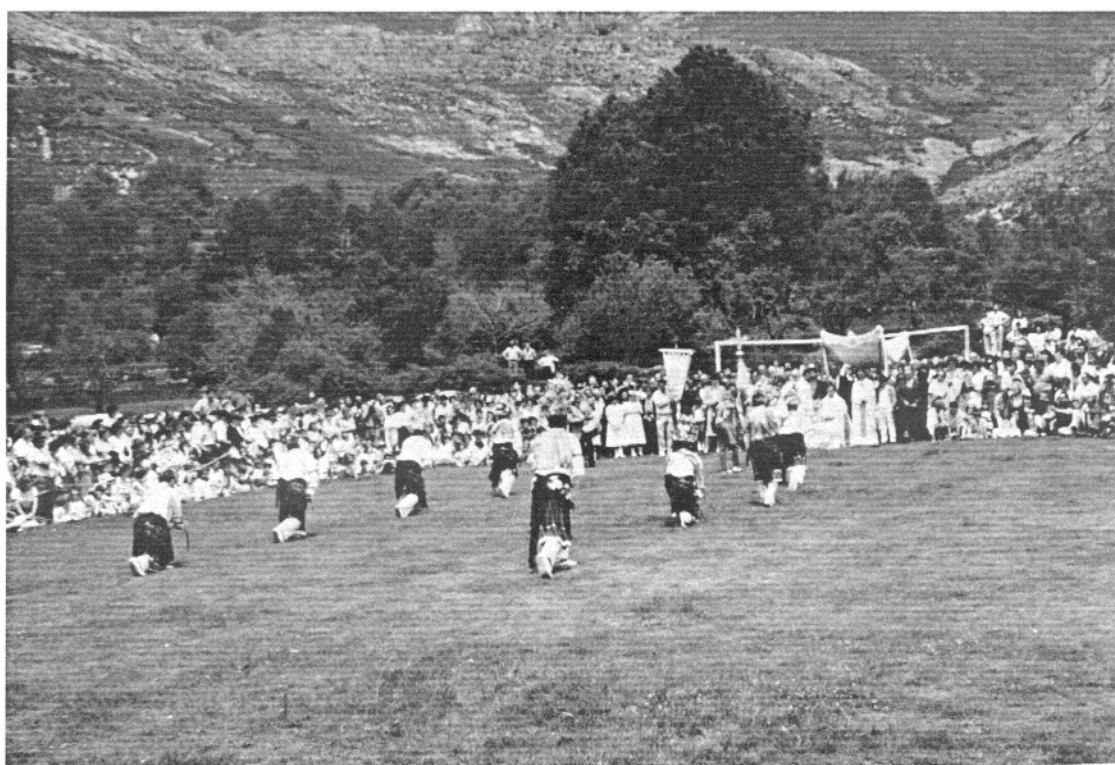
Ciertas danzas van unidas a la representación de loas o alabanzas a la Virgen y a los Santos en la puerta de la iglesia o en la plaza del pueblo que contribuyen a realzar la fiesta celebrada. Las hallamos en Molina de Aragón, Utande y Valverde de los Arroyos. En tiempos pasados la hubo también en Majaelrayo. La

amplitud del repertorio variaba en cada localidad, siendo normal que las loas fueran diferentes cada año.

En la actualidad las danzas siguen ligadas a una fiesta religiosa en la que participan plenamente, siendo en muchos casos su verdadero sustento -hemos oído decir en varias ocasiones que si se acaba la danza se acaba la fiesta-, aunque han ido adquiriendo un carácter de espectáculo, al ejecutarse no solo en el contexto de ceremonias religiosas, sino también fuera de ellas, en las plazas, como exhibición.

De aquellas con fines petitorios, acompañadas de una botarga fustigadora, tan frecuentes según las noticias que tenemos, sólo subsiste la de Valdenúño-Fernandez. Quizás se deba esto a las fechas en que tenían lugar las fiestas en las que se integraban, durante el invierno, cuando los pueblos actualmente sufren la mayor baja demográfica. A esto hay que añadir que, como ya hemos dicho, la emigración rompió el sentido de comunidad que favorecía este tipo de cuestaciones de cuyos fines, los individuos -habitantes generalmente en grandes ciudades, que regresan al pueblo en las fiestas o en las vacaciones- se sienten, con frecuencia, distanciados mentalmente.

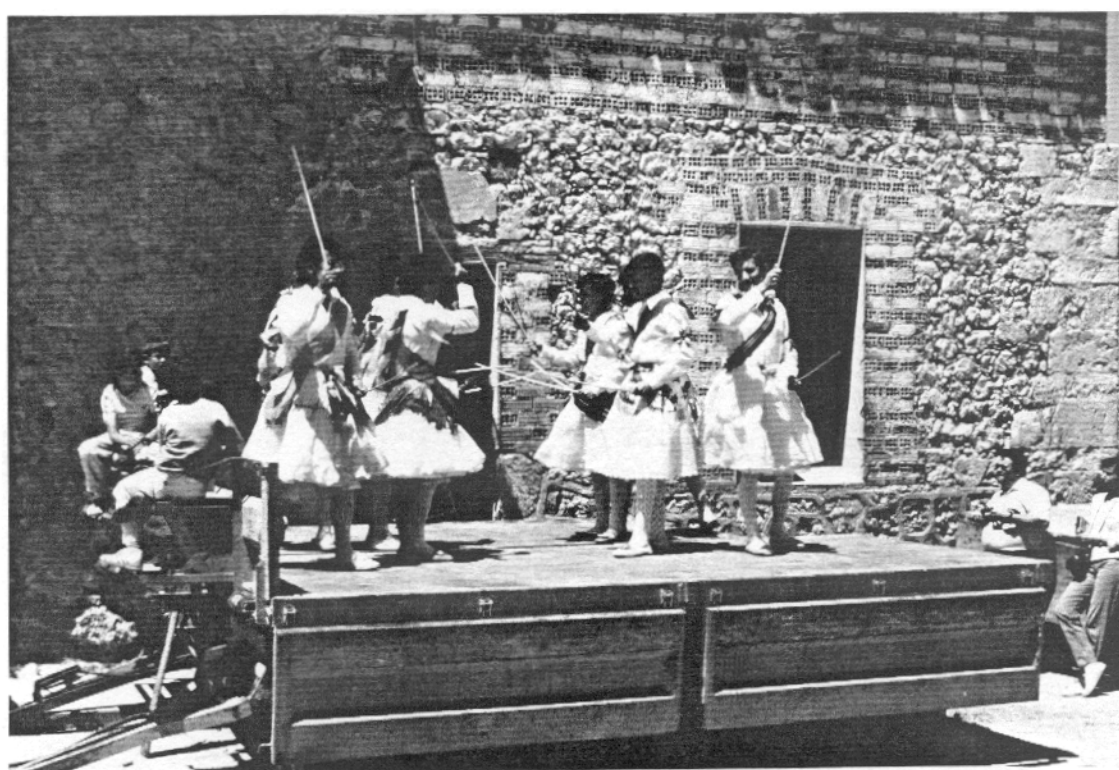
Aunque en Majaelrayo, Utande y Valverde de los Arroyos la emigración ha sido también importantísima -menos dramática en Molina de Aragón-, el hecho de que se celebren las fiestas en la



Lam. VIII.- 1. Valdenuño-Fernandez. Paloteo en el interior del templo. Fiesta del Niño Perdido. 12 de Enero de 1986. 2. Valverde de los Arroyos. Danza de la Cruz ante el Santísimo Sacramento. Octava del Corpus. 1985



Lam. IX.- Majaelrayo. Danzas en la plaza. Festividad del Niño Perdido. 1. danza de la faja. 2. danza del cordón



Lam. X.- Danzas sobre un escenario. 1. Danza de espadas. Santuario de Nuestra Señora de La Hoz. 18 de Mayo de 1986. 2. Utande. danza de palos en la fiesta de San Acacio. 22 de Junio de 1986.

primavera o el verano ha favorecido de alguna manera su continuidad, si bien en algunos momentos haya sido a duras penas. Sin embargo lo que realmente las mantiene es la voluntad de conservarlas de algunas personas de estas localidades.

Autores como Frazer y Sachs han visto en el origen de este tipo de danzas un significado propiciatorio de la fertilidad, hoy ya olvidado, basándose en el examen de las figuras que se forman durante el baile y su comparación con las danzas de los pueblos llamados "primitivos" o "exóticos" que ellos estudiaron. Algunas de estas figuras analizadas por Sachs las encontramos en las danzas de Guadalajara, como la danza en círculo alrededor de un palo-esquemmatización de un árbol- de las danzas de las cintas de Valverde y Majelrayo y el entrechoque rítmico de palos o castañuelas. Este autor ve en las danzas de espadas el mismo significado: el salto es propiciatorio del crecimiento y la simulación de la muerte y la posterior vuelta a la vida de la danza de las fajas de Majaelrayo -que por su desarrollo se puede considerar como una variedad de las de espadas- o la elevación del capitán -en el caso de Molina, del angel- es considerado como una representación de la muerte y resurrección de la vegetación más que un acto guerrero. Finalmente, en las danzas de palos en que éstos se golpean cerca del suelo encuentran una imitación al hecho de trabajar las tierras. A ello unían la indumentaria tan frecuente con que sus protagonistas las interpretan de carácter femenino y predominando el color blanco y las fechas en que se ejecutan:

período de carnaval o primavera.

Como se puede observar en el mapa 9, la mayor concentración de danzas se daba en la Campiña, en especial en la Campiña alta, y en la zona de la Sierra del Ocejón y Alto Rey, quedando aisladas las de Albalate de Zorita, en el extremo sur de la Alcarria y las de Molina de Aragón que, por otra parte, están próximas a áreas de Cuenca y Teruel, respectivamente, donde existen danzas similares. Estas dos últimas localidades pueden considerarse testigos de una difusión más amplia de este tipo de danzas.

La técnica de ejecución varía de una danza a otra tanto en los pasos utilizados como en las mudanzas o en la velocidad de realización. Excepto en Molina de Aragón, donde el salto es un elemento importante, en el resto se trata más bien de desplazamientos rectilíneos, sin levantar los pies excesivamente, pareciendo casi paseos o ligeras carreras.

Los ensayos comienzan unas fechas antes de la festividad, reuniéndose los danzantes en un local. Los dirige el capitán (en Molina de Aragón), el gracioso - personaje de la loa a la que va unida la danza- (en Utande) o el músico (en Majaelrayo) por ser éstos los personajes menos variables y por tanto los que más tiempo llevan participando en la danza.

En Molina y Valverde de los Arroyos, los instrumentos que acompañan a la danza son la gaita -sustituida durante tiempo por el clarinete- y el tambor, siendo los músicos, como los danzantes, herederos de una tradición familiar (estos mismos instrumentos acompañaban a las danzas de Galve de Sorbe). En Albalate de Zorita, Majaelrayo y Valdenúño-Fernandez se toca solo el tambor, único instrumento que se tañía en las danzas ya desaparecidas de La Mierla. Una bandurria o laud es el acompañamiento musical de Utande, pervivencia aislada de la música de cuerda, generalmente de guitarra y hierros que acompañaba a las danzas de Casa de Uceda, Fuentelahiguera de Albatages, Málaga del Fresno, Robledillo de Mohernando, Viñuelas y, posiblemente a las de Montarrón.

En los saludos y bailes de bandera, cada ejecutante ofrece su homenaje al Patrón o la Patrona, individualmente, delante de la imagen y durante la procesión, valorándose la destreza y elegancia de los movimientos. Tradicionalmente los han ejecutado varones entre los que se observa también la pertenencia a determinadas familias del pueblo (Checa), aunque solían participar todos los mozos para demostrar su fuerza y el manejo de la bandera (Mazuecos y Alcoroches).

En Atienza, los cofrades de la Santísima Trinidad de la Madre de Dios y del Señor San Julián, bailan individualmente ante la Virgen de la Estrella en el portalillo de su ermita. El baile



Lam. XI.- Maranchón. Baile del pollo durante la procesión de San Pascual. 18 de Mayo de 1986. 2. Atienza. Baile ante Nuestra Señora de la Estrella. 14 de Mayo de 1989

consiste en una jota castellana al son de gaita y tambor que tocan músicos contratados procedentes de Riaza (Segovia). Esta danza se realiza por la mañana, una vez concluida la procesión y la misa y, después de comer, antes de emprender el camino de regreso al pueblo.

Según la tradición este homenaje se hace en recuerdo de la danza ejecutada ante la Virgen de la Estrella por los arrieros de Atienza que salvaron al rey Alfonso VIII, siendo niño, de sus perseguidores Don Fernando II de León y la familia de los Castro.

La única prenda común a todos los danzantes durante el baile es una chaquetilla corta, recta, de paño negro, con ribete en rojo o verde y bordados florales en rojo, verde, amarillo, blanco y azul en los delanteros y bordeando una corta abertura en la espalda. En el delantero izquierdo llevan bordada la bandera de la cofradía. Además de esta chaqueta, durante el trayecto del pueblo a la ermita, que realizan siempre a caballo, llevan capa y sombrero castellano.

El baile de la bandera se ejecuta en Mazuecos el 24 de enero, fiesta de Nuestra Señora de La Paz y en Alcoroches se celebraba en la festividad de San Timoteo (25 de agosto). Se realiza durante la procesión cada vez que un vecino lo solicita debiendo pagar por ello un donativo que es más alto si baila la bandera con acompañamiento musical. Este suele ser interpretado

por la banda que se contrata para que toque en la procesión y consiste en un fragmento de cualquier pieza ejecutada durante el trayecto. Los vecinos realizan movimientos rápidos y elegantes con la gran bandera, valorándose el que "suene bien" al ser batida en el aire. En Mazuecos acompaña a la procesión una "soldadesca" y, en ocasiones, en lugar de ser un vecino del pueblo quien la baila, se solicita que lo haga algún mozo perteneciente a este grupo.

En Checa, el baile del pañuelo sustituyó al de la bandera hace años, al quemarse ésta, y es el homenaje que se realiza en la actualidad. En los últimos años también participan mujeres de todas las edades (el mismo cambio ha sucedido en relación con los intérpretes de las danzas de botargas de Albalate de Zorita, donde además ya comienzan a salir niños vestidos de botarga).



Lam. XII.- Checa. Homenaje a San Bartolomé, ejecutado tambien por mujeres en los últimos años. 24 de Agosto de 1990

IV .- INSTRUMENTOS MUSICALES.

En el repertorio musical de Guadalajara observamos la existencia de melodías que se interpretan sin acompañamiento instrumental mientras que otras siempre lo llevan.

Entre las primeras están las canciones de carácter religioso interpretadas colectivamente, tanto en la calle (procesiones, cantos de cuestación de Cuaresma), como en el templo de las pequeñas localidades (en novenas, rituales litúrgicos etc.) pues en otras se acompañan de órgano o armonium; las infantiles y aquellas que se ejecutan en un contexto marcadamente individual e intimista como son las de cuna y las que acompañan a un trabajo realizado en casa o fuera de ella.

Las canciones con acompañamiento instrumental recogidas se enmarcan en ambientes festivos colectivos como las rondas, las bodas o los bailes públicos.

El músico es, en la gran mayoría de los casos, varón, mozo o casado, sin base musical teórica o muy escasa y cuando existe es aprendida de algún maestro de la escuela. El aprendizaje se realiza mediante la observación y "de oído", siendo la afición

propia de cada músico la que crea la especialización en un instrumento determinado, llegando ,en ciertos casos, a una semiprofesionalización (por ejemplo, el "gaitero" y la tamborilera de Maranchón, único caso de mujer tamborilera en la provincia que evidencia los cambios producidos por la emigración, eran contratados en las fiestas de otros pueblos para tocar "el pollo").

Es frecuente que la afición a un instrumento y los conocimientos sobre el mismo se transmitan en la familia, de padres a hijos facilitada, quizás, por la posesión del instrumento o su presencia en la casa. A este respecto la propiedad del instrumento está bien definida cuando se ha adquirido en tiendas especializadas, pudiendo ser individual o colectiva (cuando se trata, por ejemplo de la sociedad de los mozos), pero no lo es tanto en aquellos de fabricación local, más simples.

Según la forma de adquisición de los instrumentos podemos diferenciar:

- Aquellos que se compran en tiendas especializadas de las capitales: laud, guitarra, bandurria, violín y otros más modernos en la zona como el acordeón, saxo y clarinete.

- Los de fabricación local. Generalmente es el propio músico el que los hace: zambomba, caña, huesos, rabel, flauta, pito, hierros (éstos requerían la especialización de un herrero que supiera temprarlos adecuadamente).

- Objetos de caracter utilitario que en un momento determinado

se emplean como instrumentos musicales: botella, almirez, sarten, caldero, tapaderas etc..

La bibliografía sobre organología es muy abundante tanto en lo referente a la Historia y evolución de instrumentos musicales como a la descripción de sus características sonoras y forma de ejecución o al establecimiento de clasificaciones, habiéndose publicado tratados casi desde los orígenes de la imprenta. Una obra clásica entre las incluidas en el primer grupo es la de André Schaeffner Origines des instruments de musique, que también proporciona una clasificación. Entre los que abordan el tema desde una perspectiva histórica y de una forma global podemos citar Los instrumentos musicales en el mundo, de François-René Tranchefort y la Historia de los instrumentos musicales, de Anthony Baines, que también trata de aspectos técnicos. Asimismo son muy numerosas las publicaciones dedicadas a un instrumento en particular. En el Anuario Musical y la Revista de Folklore han aparecido varios artículos en los que se describen muchos de los instrumentos populares tradicionales que encontramos en nuestra zona de estudio. Sobre la dulzaina, instrumento que se está queriendo recuperar en los últimos tiempos en Guadalajara, trata el volumen titulado Dulzaineros y Tamborileros, del Catálogo Folklórico de la provincia de Valladolid o La dulzaina de Castilla, de Isidoro Tejero y sobre la guitarra, el trabajo de M Isabel Osuna La Guitarra en la Historia.

Atendiendo a las características de los instrumentos, E.

Hornbostel y K. Sachs (87) establecieron un esquema, ya clásico, de clasificación que fue adaptado por P. José Antonio Donostia y Juan Tomás (88) a los instrumentos de música popular española en él que se establecen cuatro grandes grupos:

1.- Idiófonos: "El sonido es producido por el propio material del instrumento gracias a su solidez y elasticidad, sin necesidad de recurrir a la tensión de membranas o de cuerdas"

2.- Membranófonos: "el sonido es producido por membranas muy tensadas".

3.- Cordáfonos: "una o varias cuerdas son tensadas entre dos puntos fijos".

4.- Aerófonos: "el elemento vibratorio primario es el propio aire".

Cada uno de ellos se divide a su vez en varios apartados según sus características formales o la técnica de ejecución.

1.- IDIOFONOS.

El grupo de los idiófonos de percusión directa es el que presenta más variedades entre los instrumentos de elaboración popular en la provincia: almirez, caldero, caña, castañuelas, cencerros, hierros, las palmas de la mano, palos y platillos. De percusión indirecta son los cascabeles colocados en el marco de un pandero; idiófonos de fricción son los huesos, la botella y la sarten cuando su mango, de borde dentado, es frotado con un hierro

o cualquier cubierto.

El almirez o mortero de bronce era un utensilio de primera necesidad en el ajuar doméstico cuyo uso quedó desplazado por los de madera, pasando a ser un objeto de decoración. Es utilizado como instrumento musical en las rondas acompañando a los cordáfonos, propios de estas manifestaciones musicales, con el fin de marcar el ritmo, como suelen hacer casi todos los idiófonos. En cada ronda suele haber uno o dos almireces, pero no más.

Para tocarlo se sujeta con una mano, manteniéndolo inclinado, mientras con la otra se golpea con la parte del mazo opuesta a la utilizada para majar, en el fondo del almirez, en las paredes interiores o en el borde, produciendo así diferentes sonidos.

Los almireces se compraban en las tiendas de los pueblos grandes o ciudades y generalmente cada casa tenía el suyo, a donde volvía una vez terminada la ronda.

La botella de vidrio labrado en relieve adquiere un nuevo uso como instrumento musical al ser rascada su superficie con un cubierto de metal (cuchara, cuchillo etc.). Tradicionalmente se han reutilizado las botellas de anís, una vez vacías.

Junto con los hierros es el idiófono más frecuente en

las rondas durante todas las estaciones del año.

El caldero es en su origen un util doméstico usado para cocinar alimentos. Consiste en un recipiente de metal de perfil cilíndrico, con boca y base ancha y fondo cóncavo. Tiene dos apéndices opuestos en el borde en los que se introduce un asa de forma semicircular que, al quedar holgado, puede producir sonido. Para ello se golpea con el puño la mano que sostiene el caldero por el asa. Acompaña a otros idiófonos en las rondas de Nochebuena. Era la forma tradicional que utilizaban los caldereros para anunciar su llegada a los pueblos y ofrecer sus servicios. Se ha localizado en Peñalver y Auñón

La caña es un instrumento de unos 40 cm. de largo y 2,5 cm. de diámetro, terminado en uno de sus extremos en un nudo, para hacerla más resistente. Está seccionado longitudinalmente dos tercios aproximadamente de su longitud total a partir del extremo opuesto al nudo. Cada una de las dos mitades tiene dos largos rebajes en su parte central, siendo en una mitad más profundos que en la otra.

Se construye con caña de ribera (*Arundo donax* L.) que se corta seca y la única herramienta utilizada en su fabricación es la navaja. Dada su simplicidad no hay una persona que se dedique específicamente a su elaboración. Actualmente son los hombres mayoes los que las fabrican al comienzo del verano, si la caña

utilizada con anterioridad se ha roto.

Se hace sonar sujetándola con la mano izquierda, entre los dedos anular y corazón, colocando la parte con los rebajes más profundos hacia abajo y golpeando con la mano derecha en la parte inferior de la caña, haciendo de esta manera chocar los dos extremos superiores. Es un instrumento de ronda y, por lo tanto, acompaña a otros instrumentos característicos de estas situaciones (guitarra, bandurria, hierros...) marcando el ritmo de la canción; por este motivo siempre es ejecutado por hombres.

En los casos observados, la propiedad del instrumento no está muy clara, aunque generalmente se considera que pertenece a la persona que lo construye, si bien ésta no tiene por que ser quien la toca. Se aprende a tocar por observación e imitación de las técnicas de los ejecutantes diestros. Se ha localizado en Cardoso de la Sierra.

Las castañuelas utilizadas en las danzas rituales y en las festivas, de pequeño tamaño, se compraban en tiendas de los pueblos que tenían un comercio floreciente. Únicamente era de fabricación local las que utilizaban algunas botargas en su cuestación bailando individualmente como en Valdenuño-Fernandez, Retiendas o Montarrón. Las de esta última localidad tiene forma ovalada y está compuesta de dos trozos de madera de encina de 20 cm. de largo por 8 cm. de ancho, aproximadamente, cóncavos, que

pueden ir o no pintados. Están unidos en un extremo que termina en forma cilíndrica por una cuerda que se ata al cinturón para poderla llevar colgando.

La realiza el carpintero, que con frecuencia es también el herrero, ahuecando la madera con escoplo, lijándola y cepillándola finalmente. Es un instrumento que se conserva de un año para otro. La botarga la mantiene cerrada en la mano derecha y la percute con un palo largo que lleva en la izquierda. También lleva este personaje **campanillas y cencerros** de varios tamaños sujetos al cinturón, de manera que, al saltar y correr emiten sonidos que marcan el ritmo de sus movimientos,. Unas veces son comprados fuera y otras fabricados en la misma localidad.

Los hierros cuya forma de triángulo abierto en un vértice es conocida por todos, los fabricaba el herrero con el material que le da su nombre, siendo muy importante el punto que se daba al templearlos.

Es un instrumento de ronda que acompaña a otros idiófonos y cordáfonos. Su propiedad es muy difusa. Suele haber uno o dos en el pueblo que generalmente guarda el último que los ha utilizado, quien tiene el deber de conservarlos para la próxima vez que se vayan a emplear.

Han sido documentados en todas las localidades en las

que grabamos rondas en directo: Cardoso de la Sierra, Colmenar de la Sierra, Majaelrayo, Tendilla...

Los huesos es un instrumento formado por un número variable de huesos de caña de cordero lechal o de cabrito -unos doce-, ensartados paralelamente en un alambre al que se ata una cuerda para poderlos colgar al cuello. Con una mano se sujetan por la parte inferior y con otra se rascan con una castañuela. Se utilizan para marcar el ritmo de las canciones junto con otros instrumentos de ronda de Nochebuena: zambomba, almirez y pandero o con los de las que se realizan en primavera o verano. Pueden llegar a ser utilizados durante muchos años, pasando por varias generaciones de rondadores. Son frecuentes sobre todo en la comarca de la Alcarria: Tendilla, Peñalver, Auñón, Mondejar, Yélamos de Abajo etc.

Los palos empleados en las danzas llamadas paloteos se fabrican con ramas de espino, haya o cualquier otro árbol o arbusto de madera resistente. Se buscan aquellas que sean derechas y se cortan a unos 50 cm. de largo, teniendo 2 o 3 cm. de diámetro. Se prefiere que tengan un nudo en la punta para que duren más sin rajarse. Se pelan con navaja y se dejan secar -en Valdenuño-Fernandez se secaban antes en el horno del pan-. Si se van a pintar, el herrero los cepilla y los da el acabado definitivo, perforándolos por un extremo, por donde se mete una cinta, casi siempre roja, con la que poder sujetarlos a la mano cómodamente.

Tradicionalmente los palos los han hecho los propios danzantes quienes, un mes o quince días antes, dependiendo de las localidades, cortan las ramas para prepararlas. Siempre se cortan más de las necesarias por si, durante alguna danza, se rompe el palo, cosa que no es infrecuente. Actualmente, sin embargo, lo normal es que los construyan las personas mayores, cuando quienes danzan son los jóvenes.

Los danzantes llevan un palo en cada mano y mientras bailan los percuten entre sí y contra los de sus compañeros marcando el ritmo de la danza. Pueden acompañar al tambor y a la dulzaina, al tambor sólo o a instrumentos de cuerda, como hemos señalado en el apartado de danzas rituales. La misma función y uso tienen las espadas de metal de las danzas de Molina de Aragón. En la danza de espadas de Majaelrayo en realidad se utiliza un palo más largo y delgado que el del paloteo.

Como **platillos** se usaban corrientemente dos tapaderas metálicas, con un asa central, que servían a diario para tapar los pucheros de barro y que, entrechocados rítmicamente, se convertían en instrumento musical que podía formar parte de una ronda. Se utilizaban sobre todo en Nochebuena y solían tocarlos las mujeres y los niños.

La sarten, utensilio propio de cocina también puede ser

convertido, como el caldero, en instrumento musical. Es un recipiente de metal con boca grande circular, paredes de poca altura y fondo cóncavo, con un mango largo y estrecho oblicuo al borde, con el que se puede marcar el ritmo de la pieza que se interpreta frotando el mango -al que se le han hecho algunas incisiones en los bordes- con una cuchara o cualquier objeto de hierro. Acompaña a otros idiófonos: huesos, botella, tapaderas etc. en las rondas de Nochebuena. Ha sido documentado en Peñalver y Auñón (89)

2.- MEMBRANOFONOS.

Entre los membranófonos, la pandereta, el pandero circular y el tambor pertenecen al grupo de los tambores golpeados y la zambomba al de tambores de fricción con bordón.

El pandero circular y la pandereta -de la misma forma, pero más pequeña- son instrumentos conocidos en toda la península que se podían adquirir en tiendas, pero más frecuentemente se fabricaban en la localidad para la ocasión en la que se iban a tañer. Para ello se cogía un aro de madera, como los utilizados para las cribas y se cerraba por uno de sus lados con una piel limpia y puesta en remojo para que quedara flexible, preferentemente de gato, clavada en él. En la parte inferior se pueden colocar varios pares de sonajas unidas en un hilo, de



Lam. XIII.- Músico que acompaña a las danzas de Valverde de los Arroyos

extremo a extremo del aro, de forma que al ser golpeado el pandero éstos suenen. Se golpea con un palo al que se le han atado en un extremo trapos forrados con una piel sujeta con una cuerda.

Es un instrumento de ronda de Nochebuena que se toca junto con la zambomba, combinado con distintos idiófonos y, en ocasiones, con instrumentos de cuerda. La pandereta se tocaba en el pueblo serrano de La Huerce acompañando a las seguidillas en las bodas y, a diferencia del pandero, se toca siempre con las manos.

El tambor es una caja cilíndrica de madera, cerrada en sus dos bases por un parche de piel que se sujeta a ella con un aro de madera y se tensa mediante cuerdas que se entrecruzan por todo el cuerpo del instrumento en forma de W. Era de fabricación local, pero su técnica se ha olvidado pues, generalmente los que se conservan, se han transmitido de generación en generación. Únicamente se cuida de su mantenimiento y conservación cambiando el parche de piel cuando se rompe y tensándolo para afinarlo. Lo tocan los varones acompañando a las danzas rituales (y a las seguidillas, en El Ordial). El caso de los músicos de Maranchón formado por una pareja mixta en la que la mujer toca el tambor -en la versión moderna- es un hecho aislado como se ha dicho ya.

Para la construcción de **zambombas** se utilizan diferentes objetos: cubetas de madera, tinajas de barro o, mas modernamente,



Lam. XIV .- Instrumentos de la ronda de Nochebuena de Auñón.
22 de Abril de 1989

bidones de cartón (en las utilizadas por adultos) y latas de conserva de hojalata (para las destinadas a los niños). Una boca se cubre con una piel, mientras que la opuesta se deja abierta. La piel se tensa con cuerdas que se sujetan de diversas maneras a la base. En el centro lleva acoplada una vara fina que, al ser frotada con las manos, produce el sonido.

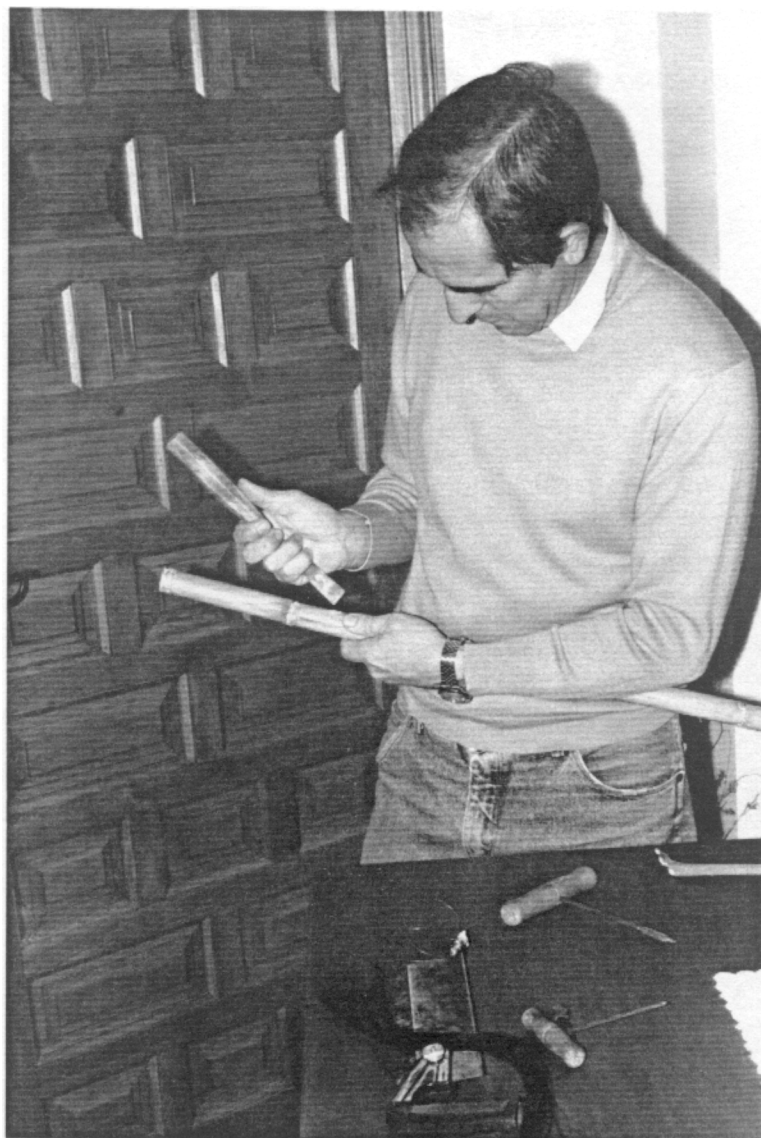
El proceso de fabricación documentado en Peñalver comienza quitando la base a lo que va a constituir el cuerpo del instrumento o caja de resonancia. Se esquila la piel elegida para tapar la boca - la que se considera mejor es la de gato, pero se puede utilizar así mismo la de liebre, cabra, cordero o choto- y se mete en agua dos días para que adquiriera elasticidad. Se centra en la boca y se marca el lugar donde se va a poner el retallo de olivo fino y derecho, pero viejo, con un nudo en un extremo que previamente se pela con una navaja o cristal y se lija. Este se coloca en el punto señalado y se ata a la piel, dejando el nudo en la parte interna de la zambomba. Entre varias personas se tensa la membrana y se sujeta con cuerda alrededor de la boca. Para facilitar esta operación sin que se raje la piel en los bordes, se envuelven en las puntas unas chapas o piedrecitas que se atan con el tensor para facilitar la sujección. Finalmente se fija éste en la parte inferior del soporte o cuerpo del instrumento. Cuando se utiliza como soporte un tonel de madera, la piel se sujeta simplemente con uno de los aros de hierro próximos a la boca.

Una vez construida la zambomba se deja al aire libre ("cuanto más hielo haga, mejor") de diez a quince días, dependiendo del clima, para que se seque. Para templarla y conseguir buen sonido se frota la piel con ajo y se calienta cerca de una estufa u otra fuente de calor un poco antes de tocarla. El sonido se consigue frotando la vara central con un estropajo o hatillo (cuerda hecha a mano) que hay que mantener constantemente mojado.

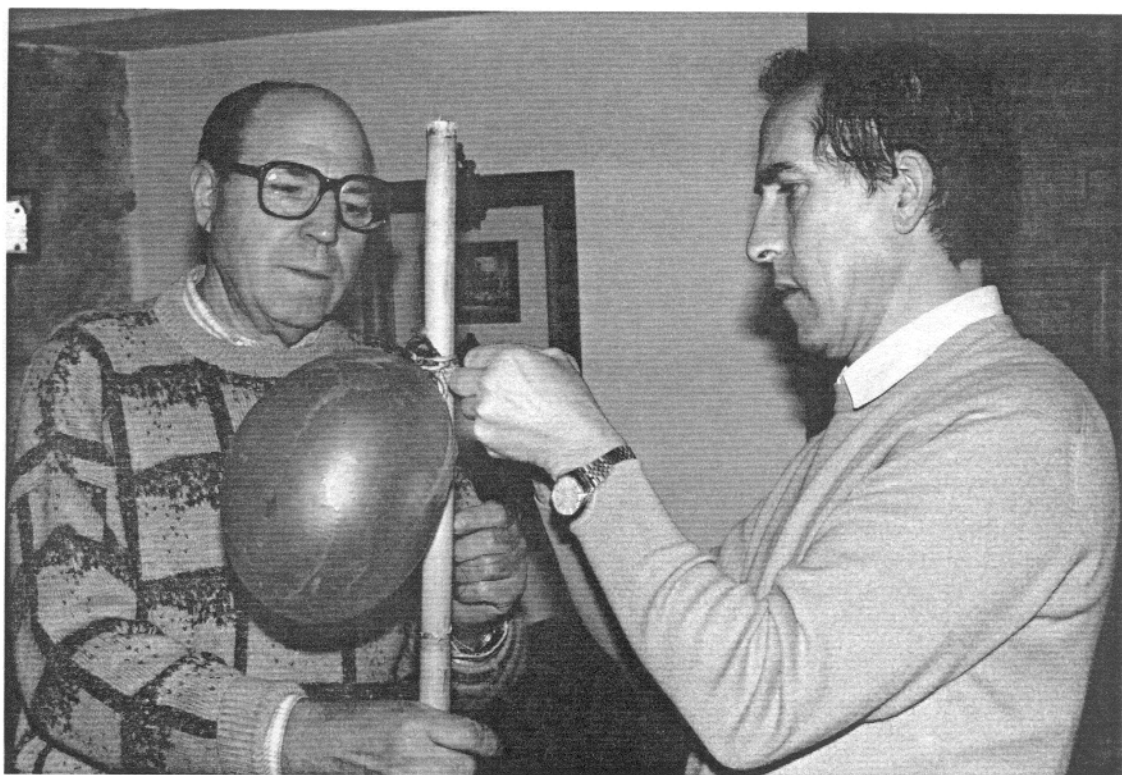
Lo pueden tocar desde niños a personas mayores ya que su técnica es muy sencilla. Su empleo se limita a la época de Navidad, acompañando a otros idiófonos (almirez, huesos, caldero...) y a veces también a instrumentos de cuerda como guitarra y bandurria.

3.- CORDAFONOS.

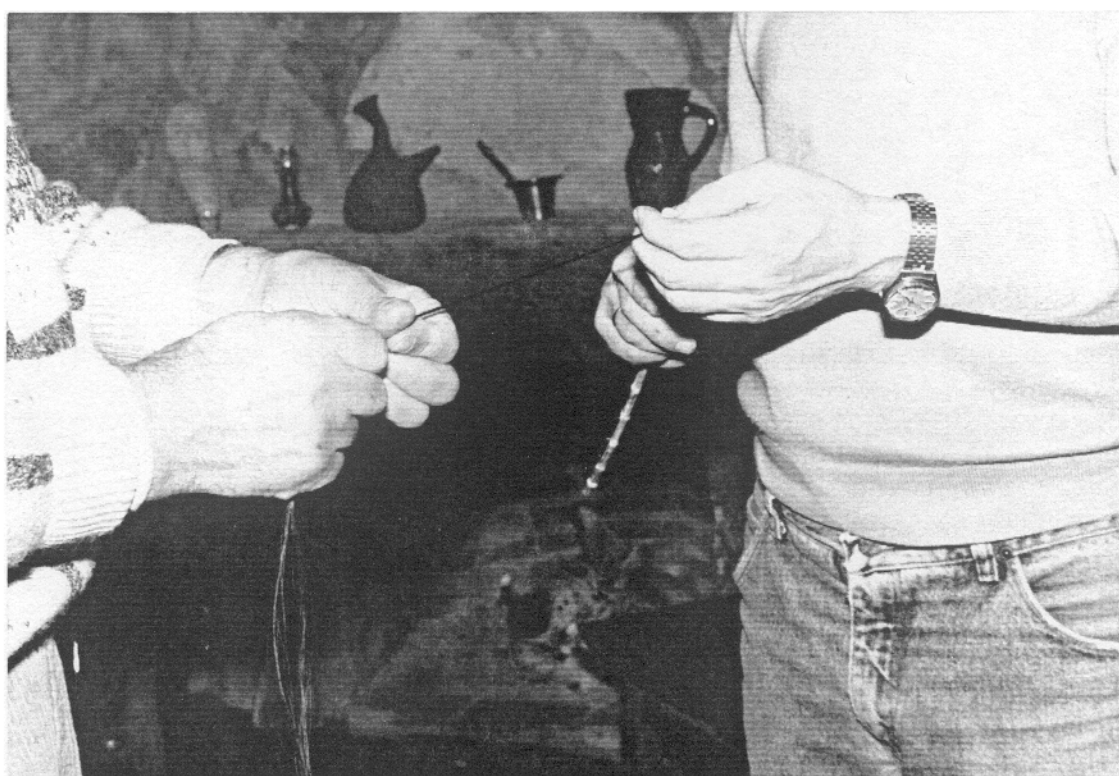
Cordáfono simple es **el rabel** documentado en varios pueblos de la comarca de la Alcarria (Berninches, Horche, Peñalver). Se componía de una caña de ribera a la que se ataba una vejiga de cerdo inflada. De extremo a extremo, pasando sobre la vejiga, se tensaba una tripa de gato que se hacía vibrar con un arco. Este era de vara de olivo curvada por la tensión producida por los pelos de équido atados a sus extremos. Era un instrumento construido por los pastores y se asocia a las fiestas de invierno, Navidad principalmente. Actualmente no se fabrica, ni se tañe.



Lam. XV.- Elaboración de un rabel: perforando la caña para introducir la clavija que tense la cuerda o tripa.



Lam. XVI.- Elaboración de un rabel. 1. atando a un extremo de la caña la vejiga de cerdo. 2. tensando la cuerda



Lam. XVII.-- Elaboración de un rabel. 1. pelando una rama de olivo que servirá de arco. 2. torciendo las crines de caballo que forman el arco

Los cordáfonos compuestos son instrumentos más complejos como el laud, la guitarra, denominada en algunas localidades vihuela (Castejón de Henares), la bandurria, el violín (documentado en Yélamos de Arriba y en Irueste, por ejemplo) y el guitarrillo (90), manifestación popular de la antigua guitarra, que se adquieren en tiendas especializadas. Son la base del acompañamiento instrumental de las rondas de todo tipo: de quintos, mozos, bodas, bailes festivos y de algunas danzas rituales.

4.- AEROFONOS.

Los aerófonos son la clase de instrumentos de la que se tiene menos variedad. Sabemos que se tocaban flautas de caña o pitos contruidos por pastores y habría que documentar sus características, pues hasta el momento no hemos podido observar directamente ninguna. Conocemos unicamente la **gaita o pito** de Valverde de los Arroyos, consistente en un tubo de hierro con cuatro agujeros que, según parece, fue copiada de la que tocaban los gaiteros de Noviales (Soria) quienes, en un principio venían a este pueblo en la fiesta de la Octava del Corpus para acompañar a las danzas que se ejecutaban en esta ocasión (91)

la dulzaina castellana, que en otros tiempos debió ser común, ha desaparecido de nuestro ámbito de estudio, siendo necesario contratar dulzaineros segovianos o sorianos para

determinadas fiestas -casi siempre patronales- de los pueblos serranos. Actualmente se intenta recuperar y se ha vuelto a introducir en las danzas de Nuestra Señora de la Hoz , en Molina de Aragón.

Hemos recopilado muy pocas piezas de música únicamente instrumental y éste sería un aspecto en el que se podría profundizar. Estas se refieren a la música que acompaña a las danzas que, aunque a veces tienen letra, son cantadas por los danzantes en voz baja, lo que les sirve de ayuda para no perder el ritmo. Como ya hemos dicho, estas melodías son producidas por la combinación de gaita u tambor, tambor sólo o bandurria mas el ritmo que marcan los instrumentos de los danzantes.

A la vista de los datos recopilados podríamos esbozar unas estrechas relaciones entre grupos de instrumentos, músicos y repertorio que se interpreta. Sintetizando se podría decir que los cordáfonos son imprescindibles en las rondas de los mozos y casados, siempre son tocados por varones y se asocian, en estas ocasiones, con idiófonos tales como la botella, la caña, los hierros o los platillos en número no muy bien determinado, pero de manera que el sonido de éstos no predomine sobre el de los cordáfonos.

Por su parte, los membranófonos caracterizan a los cantos

propios del ciclo de invierno, pero no son exclusivos de él -hemos hablado del tambor en bailes y danzas de fiestas de primavera y verano-. Sin embargo algunos de los instrumentos de esta familia unicamente se fabrican y se tocan en el periodo de Navidad como la zambomba, asociada, por lo general, con idiófonos de todo tipo en las rondas de los aguinaldos, predominando en ellas sobre cualquier cordáfono que puede acompañarles. Estos instrumentos, en Nochebuena, pueden ser tocados tanto por hombres como por mujeres de cualquier edad.

La poca información que tenemos sobre los aerófonos sencillos como el pito no nos permite relacionarlo con un determinado repertorio musical aunque, por lo que se conoce de él en otras áreas peninsulares, es un instrumento de fabricación pastoril.

En este apartado es preciso mencionar la importancia que ha tenido el órgano de tubos en el repertorio de canciones religiosas asociadas con la liturgia, pese al origen culto y la complejidad del instrumento, pues estaba presente en un número nada despreciable de parroquias (en aquellas con pocos recursos a lo largo de su historia se suplantaban con un armonium). En algunas de ellas aún se conservan en un lamentable estado -como el caso de Terzaga cuyo ejemplar puede datar del siglo XVIII- sin posibilidad de utilizarlos pues los intérpretes tradicionales, los sacristanes, han desaparecido o poseen una avanzada edad.

9.Joan Amades. op. cit. pag. 76

10.Julio Caro Baroja. El Carnaval. Madrid, Taurus, 1979. pag. 140

11.Antonio Aragonés Subero. Danzas, rondas y música popular en Guadalajara, Guadalajara, Patronato de Cultura "Marqués de Santillana", 1973. pag. 165

12.Los términos "galleo" y "jilgueo" corresponden a zonas de Burgos y Salamanca, según José Manuel Varona Castrillo "Un estudio sobre la ronda en el folklore de Burgos", Revista de Folklore, 22, 1982. pag. 126-131

13.Manuel García Matos. "España es así. Música y danza popular", en el libro de Bruno Nettl Música folklórica y tradicional de los continentes occidentales, pag. 123

14.A. Aragonés Subero. op. cit. pag. 76

15.Con frecuencia aparece la imagen del llanto de la novia en esta estrofa. Giovanni Profeta, en su trabajo Canti nuziali nel folklore italino, Firenze. Leo S. Olschki ed., 1965, habla de la presencia del llanto de la esposa en los cantos nupciales de gran parte de Europa, lo que hace pensar que constituía una secuencia tradicional del rito (pag. 223 y ss.). Para A. Van Gennep, estas lágrimas pueden ser sinceras con frecuencia, pero también la expresión de una costumbre, una ficción.

16.Giovanni Profeta, op. cit.

17.A. Aragonés Subero. op. cit. pag. 177

18.ibidem. pag. 178

19.Profeta analiza el significado de este acto en los rituales de boda italianos. Op. cit. pag. 194

20.CARO BAROJA, J. El estío festivo (Fiestas populares del verano). Madrid, Taurus, 1984, p. 7.

21.Luis Maldonado. "La religiosidad popular", en La religiosidad popular. coordinado por C. Alvarez Santaló, M^a Jesús Buxó y S. Rodríguez Becerra. Vol. I. Barcelona, Anthropos, Fundación Machado, 1989. pag. 35

22.ibidem, pag. 37

23.Luis Maldonado expone la relación de la fiesta de Navidad con los rituales paganos, en especial con el mitraismo en Religiosidad popular. Nostalgia de lo mágico. Madrid, Ed. Cristiandad, 1975. pp. 228-231

24.CARO BAROJA, J. El carnaval (Análisis histórico-cultural). Madrid, Taurus, 1979, 2^a ed. cap. IX

25.De este último pueblo nos da noticias S. GARCIA SANZ en "Los aguinaldos de Santa Agueda. Fiesta de mozos en Ruquilla (Guadalajara)", Actas do Primer Congreso de Etnografía e Folklore. Lisboa, Junta de Acção Social, 1963.

26.Angel Gonzalez Palencia y Eugenio Mele. La Maya. Notas para su estudio en España. Madrid, CSIC, 1944

27.Julio Caro Baroja. La estación de amor. Fiestas populares de mayo a San Juan. Madrid, Taurus, 1979

28.Caro Baroja cita algunas de estas prohibiciones en ibidem., cap. XIII

29.Miguel Arnaudas. Colección de cantos populares de la provincia de Teruel, Zaragoza, 1927 y M^a Carmen Romero Pemán (coordinadora) Los mayos de la sierra de Albarracín, Teruel, 1981

30.J. Torralba. Canciones populares de la provincia de Cuenca. Cuenca, Diputación provincial, 1981

31.Mª Nieves Beltrán Miñana. Folklore toledano. Canciones y danzas. Toledo, Diputación Provincial, 1982

32.Pedro Echeverría Bravo. Cacionero musical manchego. Madrid, CSIC, 1951

33.Salvador Seguí (et al.). Canionero musical de la provincia de Valencia. Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1980

34.Bonifacio Gil. Cancionero de Extremadura. Badajoz, 1984?

35.Angel gonzalez Palencia y Eugenio Mele. op. cit., pag. 139-145; "Marzas y mayo", RDTP, t. XVIII, 1962

36.Agapito Marazuel Albornos. Cancionero de Castilla, Madrid, Diputación Provincial, 1981; Miguel Manzano Alonso. Cancionero de folklore zamorano, Madrid, Alpuerto, 1982 y Mnuel Fernandez Nuñez. Folklore leonés, León, ed. Nebrija, 1980 (facsimilar de la primera de 1931)

37.información obtenida de A. Gonzalez Palencia y E. Mele op. cit. y de Paloma Más Diaz "El mayo. Rito y tradición oral en Castilla-La Mancha". I Jornadas de estudio del folklore castellano-manchego. Cuenca, 1983

38.Teófilo Braga Cantos populares del archipielago aCoriano, Ponta Delgada, 1982 (ed. Facsimilar de la de 1869). En la pag. 97 se recogen tres canciones en las que se retrata a una mujer de forma similar a como se hace en los mayos.

39.Manuel Alvar. Cantos de boda judeo-españoles, Madrid, CSIC, 1981

40.Julio Caro Baroja. La estación del amor, pag. 71

41.Mª Carmen Romero Pemán. op. cit. pag. 21-26

42. Paloma Mas Diaz op. cit. De la misma autora " la canción del retrato y su uso ocasional". Revista de Folklore, 30, 1983 y Manuel Alvar. op. cit., cap. X

43. Manuel García Matos. Cancionero popular de la provincia de Madrid, Barcelona, CSIC, 1952

44. BUCHER, K. Trabajo y ritmo. Madrid, 1914 y WIORA, W. Les quatre ages de la musique. Paris, 1963, comentados por J. CRIVILLE I BARGALLO, op. cit. en nota 3.

45. J. Ricart Matas. Refranero internacional de la música y la danza. Barcelona, CSIC, 1950. pag. 249 y ss.

46. como lo recoge J. Crivillé i Bargalló. El folklore musical. pag. 168

47. Joan Amades. op. cit. y "Etnología musical", RDTP, t. XX, 1964

48. Juan Tomás. "Canciones populares de trabajo". Anuario Musical, vol. XIX, 1964, pag. 226

49. JOan Amades. "Etnología musical", pag. 153

50. A. Aragonés Subero. op. cit., pag. 196

51. J. Amades. "Etnología Musical", pag. 153

52. Este tema ha sido tratado, desde el punto de vista de la tradición oral y la iconografía por José Luis Mingote en "Iconografía y tradición oral. El milagro del campo de trigo en la huida a Egipto". RDTP, XLI, 1986

53. El origen de este cuento y relato ha sido estudiado en varias ocasiones. Citamos a A.M. Espinosa. "Origen oriental y desarrollo histórico del canto de las doce palabras retorneadas". Revista de

Filología Española, v. XVII, 1930; Luis Diaz. "Las doce palabras : romance y leyenda". Revista de Folklore, nº 0, 1980

54. José Lopez-Caló: Historia de la música española. El siglo XVII. Madrid, Alianza, 1983. Pag. 114

55. con este título, por ejemplo, editó la catedral de Sigüenza los villancicos del año 1801

56. Narciso Alonso Cotés. Villancicos y representaciones populares de Castilla. Valladolid, Institución Cultural Simancas, 1982. pag. 61

57. Romance del franciscano José de Arce, publicado por diferentes imprentas de Sevilla y Córdoba desde el s. XVIII

58. GARCIA SANZ, S. "Las ramas", RDTP, t. I, 1944-1945

59. Esto ha sido estudiado en varias ocasiones. Ver, por ejemplo, Ricardo Sanmartín "Fiesta y liturgia: procesion, historia e identidad", en Fêtes et Liturgie: Colloque franco-espagnol, Madrid, Casa de Velazquez, Univ. Complutense, 1988

60. Antonio Rodríguez Moñino. "Tres cancioneros manuscritos (poesía religiosa de los siglos de oro)". Abaco, vol. 2 y 3. Madrid, Ed. Castalia, 1969-70

61. Francisco Aguilar Piñar. "Romancero Popular del s. XVIII", Cuadernos bibliográficos, 27. Madrid, CSIC, 1972

62. Información oral proporcionada por Joaquín Díaz

85. Nieves de Hoyos Sancho. "Los trajes de danzantes de la Meseta", Anuario Miscal, vol. XV, 1960. En Cataluña, si no enagüillas, los ejecutantes de danzas de cintas llevan un fal-dellín. Joan Amades. "La danza de cintas en Cataluña", Anuario Musical, vol. XII, 1956.

86. Ver, por ejemplo, Joan Amades. "Danzas de palos y espadas en Cataluña, Baleares y Valencia", Anuario Musical, vol. XII, 1957

87. HORNBOSTEL, Erich von y SACHS, Kurt. "Systematik der Musikinstrumente", Zeitschrift für Ethnologie, XLVI, Berlin, 1914.

88. DONOSTIA, J.A. Y TOMAS, J. "Instrumentos de música popular española. Terminología general", Anuario Musical, vol. II. 1947.

89. D. Antonio Aragonés Subero nos comentó que, al igual que el calder, también era utilizado por los caldereros, para vocear sus servios por los pueblos.

90. D. A. Aragonés Subero nos ha facilitado la descripción de este instrumento, empleado en Yélamos de Abajo para acompañar a las rondas. Se trata de un tiple o pequeña guitarra de notas agudas, con cuatro cuerdas que, en esta localidad, se afinaban todas en la misma nota.

91. BENITO, J.F. Y ROBLEDO, E. Cancionero popular serrano (Valverde de los Arroyos). Guadalajara, Diputación Provincial, 1980. Pag. 207

RELACION DE LAS LOCALIDADES DE LAS QUE SE TIENEN DATOS

- 1.- Cordoso de la Sierra
- 2.- Bocígano
- 3.- Galve de Sorbe
- 4.- Somolinos
- 5.- Albendiego
- 6.- Condemios de Abajo
- 7.- Condemios de Arriba
- 8.- La Huerce
- 9.- Majaelrayo
- 10.- Valverde de los Arroyos
- 11.- Colmenar de la Sierra
- 12.- El Espinar (Campillo de Ranas)
- 13.- El Ordial
- 14.- Bustares
- 15.- Bochones
- 16.- Paredes de Sigüenza
- 17.- Tordelrábano
- 18.- Robledo de Corpes
- 18.- Villares de Jadraque
- 19.- Villares de Jadraque
- 20.- Retiendas
- 21.- Valdesotos
- 22.- Uceda
- 23.- Cubillo de Uceda
- 24.- El Casar de Talamanca
- 25.- Valdenuño-Fernandez
- 26.- Fuentelahiguera de Albatages
- 27.- Malaguilla
- 28.- Robledillo de Mohernando
- 29.- Matarrubia
- 30.- Buebla de Beleña
- 31.- Beleña de Sorbe
- 32.- La Mierla
- 33.- Montarrón
- 34.- Jocar
- 35.- Arbancón
- 36.- Cogolludo
- 37.- San Andrés del Congosto
- 38.- Congostrina
- 39.- Pálmaces
- 40.- Angón
- 41.- Santiuste
- 42.- Sienes
- 43.- Sigüenza
- 44.- Viana de Jadraque
- 45.- Cendejas del Padrastro
- 46.- Jirueque
- 47.- Bujalaro
- 48.- Casejón de Henares
- 49.- Mirabueno

- 50.- Algora
- 51.- Torremocha del campo
- 52.- Utande
- 53.- Hita
- 54.- Taragudo
- 55.- Valdearenas
- 56.- Torija
- 57.- Galápagos
- 58.- Torrejón del Rey
- 59.- Valdeaveruelo
- 60.- Quer
- 61.- Chiloeches
- 62.- Mondejar
- 63.- Driebes
- 64.- Mazuecos
- 65.- Albares
- 66.- Almoguera
- 67.- Illana
- 68.- Albalate
- 69.- Almonacid de Zorita
- 70.- Pozo de Almoguera
- 71.- Yebra
- 72.- Pastrana
- 73.- Fuentelaencina
- 74.- Tendilla
- 75.- Peñalver
- 76.- Irueste
- 77.- Valfermoso de Tajuña
- 78.- Barriopedro
- 79.- Solanillos del Extremo
- 80.- Henche
- 81.- Gualda
- 82.- Trillo
- 83.- Budia
- 84.- Durón
- 85.- Pareja
- 86.- Millana
- 87.- Escamilla
- 88.- Salmerón
- 89.- Peralveche
- 90.- Arbeteta
- 91.- Valtablado del Río
- 92.- Ocentejo
- 93.- Sacecorbo
- 94.- Sotodosos
- 95.- Maranchón
- 96.- Tobillos
- 97.- Anquela del Ducado
- 98.- Selas
- 99.- Aragoncillo
- 100.- Torremocha del Pinar
- 101.- Zaorejas
- 102.- Villanueva de Alcorón
- 103.- Corduente

104.- Rillo de Gallo
105.- Molina de Aragón
106.- Tierzo
107.- Baños de Tajo
108.- Terzaga
109.- Pinilla de Molina
110.- Megina
111.- Peralejos de las TRuchas
112.- Checa
113.- Orea
114.- Alcoroches
115.- Alustante
116.- Embid
117.- Totuera
118.- Fuentelsaz
119.- Milmarcos
120.- Pioz
121.- Loranca de Tajuña
122.- Aranzueque
123.- Escopete
124.- Alique
125.- Castilforte
126.- Casa de Uceda
127.- Villaseca de Uceda
128.- Viñuelas
129.- Málaga del Fresno
130.- Atienza
131.- Cendejas de la Torre
132.- Yela
133.- Iriepal
134.- Cabanillas
135.- Azuqueca
136.- Horche
137.- Renera
138.- Hontova
139.- Escariche
140.- Moratilla de los Meleros
141.- Yélamos de Abajo
142.- Yélamos de Arriba
143.- San Andrés del Congosto
144.- Berninches
145.- Alocén
146.- Sacedón
147.- Chillarón
148.- Mantiel
149.- Canredondo
150.- Hortezucla de Océn
151.- Ciruelos
152.- Huertahernando
153.- Huertapelayo
154.- Ocentejo
155.- El Recuenco

MAPAS.

Mapa 1.- Localidades de las que se tienen datos inéditos:

- Localidades en las que se ha realizado trabajo de campo
- Datos obtenidos a través de las respuestas a la encuesta
- ◇ Canciones cedidas por Eulalia Castellote
- ▲ Canciones cedidas por Angel Luis Fernaz y Julio Camarena
- △ Canciones cedidas por Angel Luis Fernanz
- Datos cedidos por la asociación cultural Al-Balat
- Canciones cedidas por D. Antonio Aragonès Subero

Mapa 2.- Datos obtenidos a través de la bibliografía

- Aragonès Subero, Antonio
- García Sanz, Sinforiano
- △ Sanz y Díaz, José
- ◇ De la Fuente Caminals, José
- ▲ Navarrete, Ernesto
- ◆ Herranz Palazuelos, Epifanio
- Benito, José Fernando y Robledo, Emilio
- * López de los Mozos, José Ramón
- ☆ Caro Baroja, Julio

Mapa 3.- Mayos

- Grabados en el trabajo de campo
- Localizados a través de la encuesta
- ◇ Mencionados por Aragonès Subero
- △ Localizados por la Asociación Cultural Al-Balat
- ▲ Recogidos por López de los Mozos
- ☆ Mayos que describen las facciones de la mujer (el retrato)
- ★ Mayos que no lo hacen
- * Ronda común
- * Mayos a la Virgen

Mapa 4.- Canciones de boda

- Grabadas en el trabajo de campo
- Datos procedentes de la encuesta e informaciones orales (no gra-

badas)

△ Mencionadas por Aragonès Subero

☆ Canto específico para la ocasión (despedida de los novios)

★ Ronda de jotas

Mapa 5.- Canciones de trabajo

○ Grabadas en el trabajo de campo

□ Mencionadas por Aragonès Subero

△ " por J. de la Fuente Camónals

☆ Canciones de arada

★ " de siega

* " de trilla

* " de vendimia

⊛ " olivareras

☆ " de pastores (se incluyen las de esquiladores)

☆ " de colmeneros

★ " de pinares

Mapa 6.- Canciones de Navidad

○ Grabadas en el trabajo de campo

□ Datos procedentes de la encuesta e informaciones orales (no grabadas)

△ Mencionadas por Aragonès Subero

Mapa 7.- Canciones de Cuaresma

○ Grabadas en el trabajo de campo

□ Recogidas por Aragonès Subero

△ " por García Sanz

▲ " por Herranz Palazuelos

◇ " por Robledo/Benito

Mapa 8.- Bailes

○ Grabadas en el trabajo de campo

□ Mencionados por Aragonès Subero

▲ " por Navarrete

◇ " por la Asociación Cultural Al-Balat

△ Mencionados por Sanz y Diaz

◆ " por J. de la Fuente Caminals

☆ El Pollo

★ Seguidillas

* Rueda de Nochebuena

• Baile de la taza

* Baile del Rapè

★ Bolero

Mapa 9.- Danzas

○ Grabadas en el trabajo de campo

□ Desaparecidas

☆ Paloteo

★ Danza de cintas

* " de castañuelas

* " de espadas

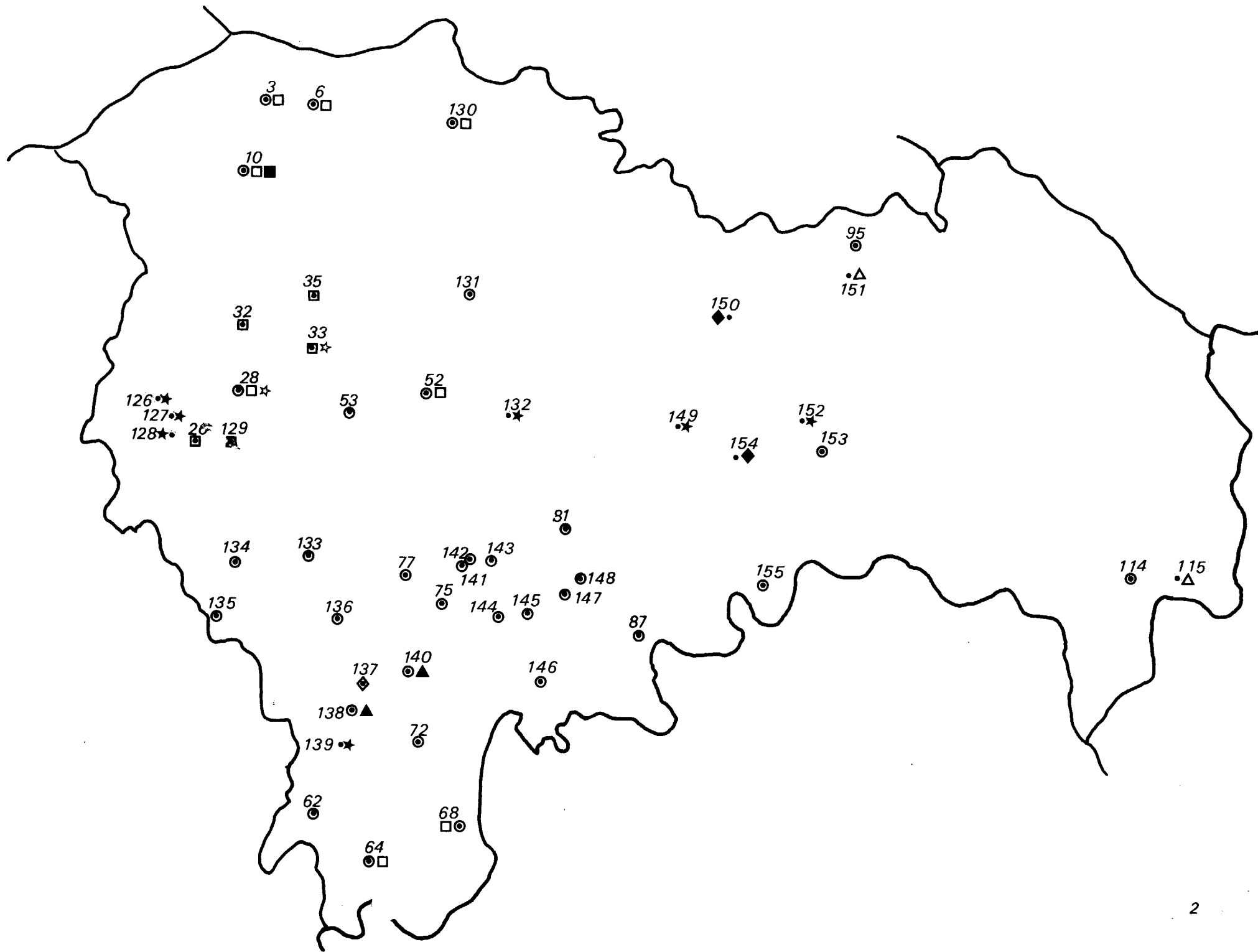
• " de fajas

★ " del pañuelo

☆ " de la bandera

△ jota de Atienza (La Caballada)







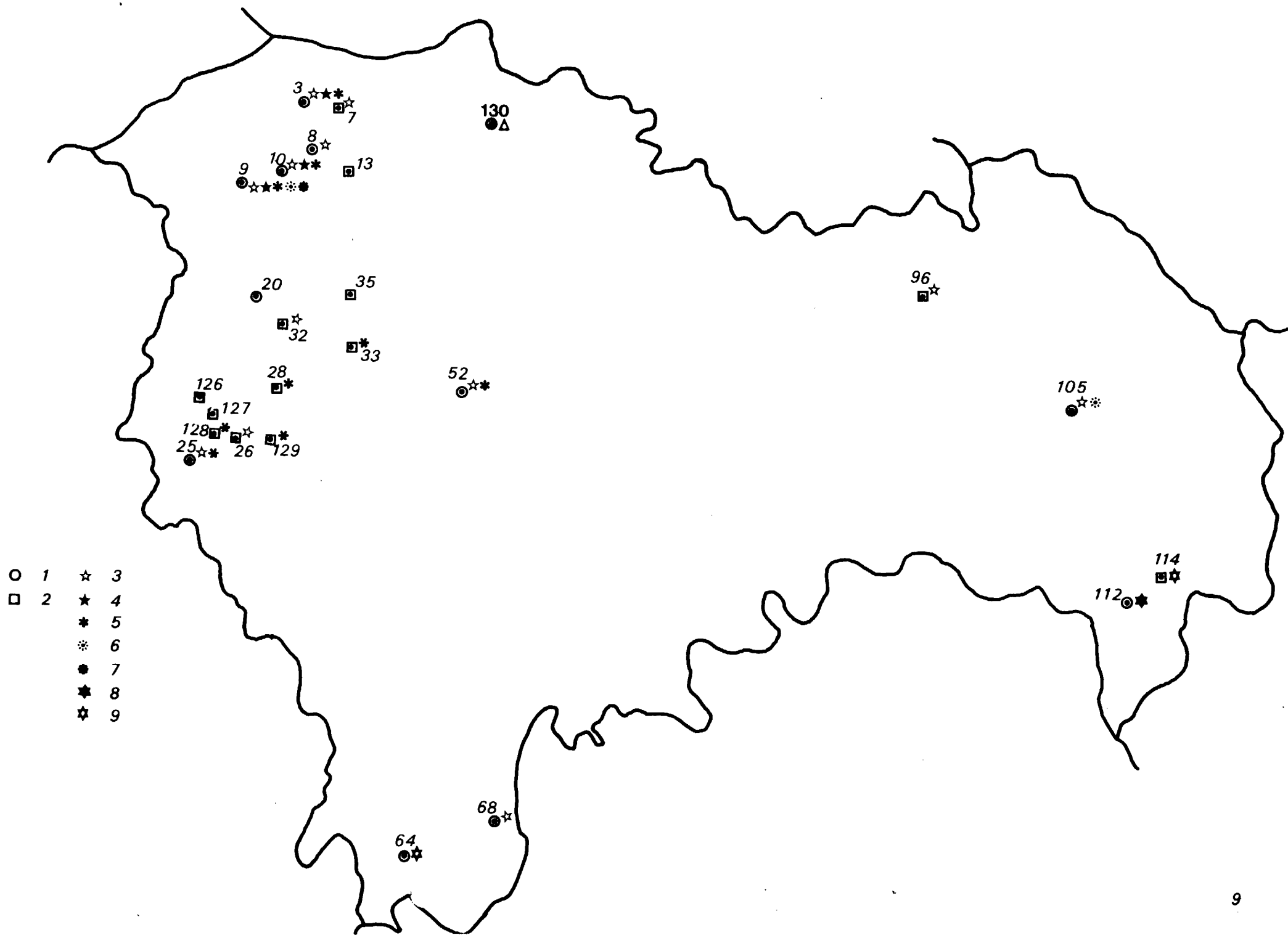












III.- ANALISIS DE LOS FENOMENOS DE CAMBIO EN EL CANCIONERO DE GUADALAJARA.

1.- INNOVACIONES ANTIGUAS ASIMILADAS AL CANCIONERO TRADICIONAL.

La introducción de cambios es algo consustancial al repertorio de canciones y música instrumental transmitida oralmente de cualquier zona. Cuando las innovaciones son de origen popular no siempre son fáciles de detectar, pero existen en el cancionero de Guadalajara algunas asimilaciones de textos cultos cuyo origen ha sido olvidado por los intérpretes al transmitirse durante mucho tiempo y que éstos han modificado agregándole estrofas que se atienen a un esquema tradicional, fusionando unos textos con otros, suprimiendo versos etc.

Este intercambio se ha dado desde antiguo. En el Renacimiento, por ejemplo, se produjo una revalorización de lo popular que hizo que la canción cantada por el pueblo llano fuera adoptada en los ambientes cortesanos, ocasionado el paso de un contexto a otro una serie de cambios: musicalmente la canción se hace polifónica; en su forma poética se esquematiza en el

villancico y la ensalada. Desde finales del siglo XVI hasta mediados del XVII se produjo un movimiento a la inversa, favorecido por la extensión de la "cultura literaria" a la creciente burguesía urbana. Según Margit Frenk Alatorre "la transformación se ve con plena claridad en el teatro, que, encerrado antes en las salas de los palacios, sale a la calle y se hace espectáculo "nacional". Al cambiar el público de la literatura, cambia muy a fondo el carácter de ésta. Y uno de los cambios consistirá precisamente en una especie de "folklorización". Para complacer y atraer al hombre de la calle, se tocan las cuerdas que más le suenan; no es que se le devuelva intacta su propia literatura: se le ofrece algo parecido, pero infinitamente renovado, remozado, capaz de deslumbrarlo y conquistarlo" (...) "Los poetas cultos de fines del s. XVI crean para el pueblo español una nueva poesía popular, tan vieja y a la vez tan atractivamente distinta, que no puede sino invadir el gusto de la gente, haciendo caer en el olvido los cantares antiguos. La seguidilla y la cuarteta octosilábica, viejas formas españolas se convertirán en vehículo principal de la invasión; a través de ellas fluirá todo un mundo poético de recientísima invención, que quedará grabado durante siglos en la imaginación del pueblo y marcará el rumbo de su propia producción" (1). La lírica religiosa, por su parte, se manifiesta a través del villancico, haciéndose versiones "a lo divino" de coplas amorosas. Estas formas persisten en la actualidad, si bien la seguidilla ha ido perdiendo terreno.

Un ejemplo muy claro de la relación entre lo "culto" y lo "popular" son los romances a la pasión de Cristo, de Lope de Vega introducidos seguramente por el estamento eclesiástico al cancionero local, que han pasado a formar parte del repertorio de canciones de Semana Santa de muchos pueblos a cambio de modificaciones en los propios textos, como ya hemos dicho al describir las canciones de Semana Santa. De este modo el romance número II, titulado "la oración en el huerto" lo encontramos en Valfermoso del Tajuña (nº 767) fusionado a otro que parece referirse a la transfiguración. El texto original, según lo publica en Madrid la Tipografía Universal de la calle Cabesteros, 5 (s.a.) consta de 84 versos de los cuales aparecen en la versión de Valfermoso únicamente 16. En la misma localidad se ha interpretado también un fragmento de 10 versos del romance nº IV "La corona de espinas" (nº 763). El romance número XIII "A la soledad de Nuestra Señora" se cantaba en Solanillos del Extremo (nº 636) y fragmentos del XIV "Al sepulcro de Cristo" forman parte de los cantos interpretados en la procesión del Santo Entierro en Anquela del Ducado (nº 51), Bujalaro (nº 120), Durón (nº 307), Sotodosos (665) y Villanueva de Alcorón (830) con frecuencia fundidos con otros romances.

Esto mismo sucede con otros textos como el del nº 471 de Ocentejo, interpretado también en la procesión del Entierro, y que es un fragmento de un romance perteneciente al llamado por Rodríguez Moñino "Romancero de los Jesuitas" fechado probablemente

en el s. XVI.

Otros han sido difundidos en pliegos desde el siglo XVIII como el que comienza "Alma, si eres compasiva" de Algora (nº 26), San Andrés del Congosto (nº 552), Sotodosos (nº 665); "La tarde se oscurecía", de El Espinar (Campillo de Ranas) (nº 204); "Bañando están las prisiones" de Bujalaro (nº 121) todos ellos escritos por Lucas del Olmo Alfonso, algunos de los cuales aún son interpretados. Mucho más abundantes son los difundidos a lo largo del s. XIX y comienzos del XX. Una vez introducidos en la localidad, se les adaptaba generalmente a la misma música que caracterizaba a todos los cantos de Semana Santa de cada lugar.

Pero no se detecta un origen culto unicamente en algunas canciones religiosas sino que éste también se adivina en el lenguaje descriptivo de algunos mayos y otras canciones profanas. Un caso relativamente reciente, pero que ha tenido mucha difusión por toda España a través de los pliegos de cordel y que también encontramos en Guadalajara, es el del poema de Juan Menendez Pidal "Lux Aeterna", publicado por primera vez en 1889. Es llamado popularmente "La pobre Adela" (nº 215 y 245) y de él han aparecido múltiples versiones populares. Esta adaptación popular de obras "cultas" ha sucedido durante siglos. Como dice Caro Baroja "Los ciegos eran transmisores más o menos fieles, pero transmisores al fin, de melodías y versos de autores contemporáneos conocidos como Misón etc. Así es que nada tendría de extraño que algunas coplas

que corren aún por La Mancha etc..., como algo genuinamente "popular", hayan salido de este tesoro dieciochesco, sobre el que también se echaron a saco músicos del siglo XIX y XX" (2).

La innovación en los cantos que van unidos a las actividades laborales o a rituales festivos suele ser más lenta y difícil de detectar si no se considera desde un horizonte histórico. Generalmente es debida a una modificación de los textos, muchas veces improvisados por el propio intérprete, como hemos visto en la descripción del cancionero, para adaptarse a una situación concreta, pero conservando la melodía, como es el caso de las nanas, cantares de trabajo, de ronda, de despedida de novios etc. Sin embargo, desde una perspectiva diacrónica, podemos ver cómo, por ejemplo, en las rondas se fue pasando de las seguidillas a las jotas o en los bailes, de las seguidillas y los boleros a las jotas, pasodobles o los bailes actuales -en 1597 decía Mateo Alemán que si las seguidillas habían arrinconado a la Zarabanda "otras vendran que las destruirán y caigan" (3). Es claro, por lo tanto que a lo largo del tiempo siempre se han introducido innovaciones. Vamos a analizar ahora cómo se producen éstas en los casos en los que aún queda conciencia de su carácter innovador por conocerse el momento o el sujeto que lo creó o lo introdujo en el cancionero local.

2.- CARACTERISTICAS DEL CANCIONERO DE GUADALAJARA. INNOVACIONES QUE PRESENTA.

El catálogo de música tradicional recopilada en la provincia de Guadalajara está formado por 856 canciones y 51 danzas, la mayoría con letra que, como ya hemos explicado en otro lugar, formaban repertorios pertenecientes a diferentes tipos de intérpretes -en los que se manifestaba una estructuración de la sociedad por edades y sexo- quienes los ejecutaban en unas situaciones concretas.

Esta cantidad de canciones y danzas han sido recogidas en 95 localidades aunque no se tiene igual número de temas de todas ellas. Esto ha estado en relación con la calidad del informante - su conocimiento del cancionero, su personalidad, memoria, etc. - (los buenos informantes encontrados en Bustares o en Cendejas del Padrastro, por ejemplo, se reflejan en la gran información recopilada en estas localidades); la existencia de cuadernos con textos de canciones religiosas o no -también se escribían los mayos, las despedidas de los novios y colecciones de cantares de jota- (Bustares, Campillo de Ranas, Corduente, Gualda, Orea, San Andrés del Congosto, Solanillos del Extremo, Sotodosos, Valfermoso del Tajuña, Villanueva de Alcorón etc...) y la pervivencia de

alguna fiesta u otra actividad que estuviera ligada a una música determinada (Rondas de Bocígano, Colmenar de la Sierra, Cordoso de la Sierra, Majaelrayo; bailes de Bustares o las localidades en las que se ejecutan danzas rituales).

Del total de canciones, el 37'9%, es decir, 325, las hemos clasificado como profanas, mientras que 531, que suponen el 62'1%, son religiosas. Esto no quiere decir, evidentemente, que se cantaran más canciones religiosas; más bien hay que buscar el origen de este desequilibrio en varios factores:

1.- Una gran parte de los textos religiosos, especialmente los de las canciones de Cuaresma y Semana Santa -los más abundantes del catálogo- se han transmitido por escrito, en cuadernos que, copiados unas de otras siendo mozas, las mujeres han conservado hasta la actualidad. Conociendo los textos ha sido más fácil recordar la melodía con que se interpretaban, en los casos en que ya no se cantan.

2.- La mayoría de nuestros informantes han sido mujeres. Con ellas hemos mantenido, por lo general, entrevistas más prolongadas que con los hombres y con las rondallas y es a ellas a quienes pertenece el repertorio de cantos religiosos.

3.- Muchos de estos cantos se continúan interpretando y, en el caso de haber sido sustituidos por otros o incluso de haber desa-

parecido, todavía subsisten los rituales a los que iban unidos - procesiones, oficios, novenas- y son practicados por las mismas mujeres, lo que ayuda también a recordar las canciones.

La edad de los informantes ha condicionado la profundidad en el tiempo del material recopilado, pudiendo retrotraernos a través de su memoria hasta los comienzos del siglo.

Aunque no tenemos datos exactos, podemos decir que únicamente se continúa cantando aproximadamente el 17'4% del total de canciones recopiladas. El 17'8% de las canciones profanas y un porcentaje similar, 17'1%, de las religiosas, utilizando siempre cifras aproximativas. Entre las profanas, las que persisten en mayor porcentaje son los cantares de rondas festivas, los de entretenimiento, no ligados a una ocupación y circunstancia concreta, los mayos y las rondas de Nochebuena. Apenas se interpretan las nanas, canciones infantiles y las de trabajo tradicionales, si exceptuamos entre estas últimas las de partir enjambres, localizadas en zonas serranas de producción limitada al consumo casero. Pero la persistencia a llevado consigo la modificación de algunos aspectos que las caracterizaban como son:

1.- En los casos en los que se continúan organizando rondas - principalmente en pueblos pequeños serranos que aumentan considerablemente su población en verano, época en que se celebran actualmente la mayoría de las fiestas patronales- no existe la

antigua diferenciación de rondas de casados y de mozos sino que mozos y casados rondan juntos predominando siempre éstos últimos, llegando a ser únicamente de casados, de edades superiores a los 45 años, en muchas ocasiones (Bocígano, El Cordoso de la Sierra, Majaelrayo). Cuando los cantares de ronda -jotas- se cantan en el baile que organizan los vecinos por las fiestas del pueblo, son personas mayores las que tocan los instrumentos, interpretan los cantares y bailan (Bustares o Colmenar de la Sierra). Pero lo más frecuente es que estos cantares los interpreten personas mayores, aunque cada vez sea más esporádicamente, en reuniones de amigos, de vecinos, en la taberna, en cualquier momento que surja, principalmente durante el verano, como hemos visto que sucede en Irueste, Milmarcos, Mirabueno, Orea, Peralveche, Tierzo, Valfermoso de Tajuña o Viana de Jadraque.

2.- Los cantares de entretenimiento, interpretados muchas veces individualmente acompañando a distintas ocupaciones cotidianas, se cantan cada vez más esporádicamente.

3.- Los villancicos que se cantaban de ronda en Nochebuena solamente se interpretan en el contexto tradicional en contadas ocasiones (Peñalver). Lo más habitual en la actualidad es que se canten en casa de amigos y familiares cuando se les va a felicitar las Pascuas (Tendilla), en la Iglesia (Chiloeches) o que hayan pasado a formar parte del repertorio de rondallas y grupos de folk locales como, por ejemplo en Illana. Esto último ha pasado también

con los mayos -tanto los dedicados a las mozas como los dedicados a la Virgen- que todavía suelen cantarse en la fecha que les es propia, pero ahora por una rondalla en la que con frecuencia participan mujeres, sobre un escenario situado en la plaza o junto a la iglesia (Pastrana, Trillo).

Entre las religiosas, persisten un tercio aproximadamente de los cantos recopilados dedicados a la Virgen, a los Santos de advocación local y los propios del Domingo de Resurrección, interpretados en su contexto habitual: procesiones, novenas, oficios o "flores" de mayo... El cambio más notable se observa en la edad de las intérpretes pues, si hace unas décadas muchos de estos cantos eran propios de las mozas, son ahora las mujeres mayores quienes los cantan. En menor proporción, una cuarta parte, se continúan cantando los villancicos ligados a la "misa del gallo" y a la de Navidad por todos los asistentes (Bochones, Mirabueno, Durón), por un coro (Chiloeches, Pareja), en ambos casos en la Iglesia, o en ambiente familiar y entre amigos, en las casas particulares (Fuentelahiguera de Albatages, Tendilla, Torija, Trillo, Zaorejas...). De las canciones de Semana Santa recopiladas, algo más de la quinta parte se continúan cantando en las procesiones del Jueves y Viernes Santo y en los oficios de ambos días, mientras que se ha extinguido todo el cancionero de Cuaresma con fines petitorios, tan abundante hace unas cuatro décadas.

Las causas de este cambio acaecido en el cancionero hay

que buscarlas en la evolución socioeconómica descrita en el capítulo I, epígrafe 2 y apuntadas también en el capítulo II: la gran pérdida de población a causa de la emigración a los grandes centros urbanos en busca de puestos de trabajo, que alcanza la mayor baja en los años 70 produce un abandono del campo y un desmantelamiento de la sociedad rural tradicional. Paralelamente, la gran mayoría de los temas tradicionales recogidos en 1985-86, se habían dejado de cantar en un período de tiempo que abarcaba de 15 a 30 años.

La población que ha ido quedando, cada vez más envejecida, ha conservado en su memoria y en la práctica musical individual, aquel repertorio que mejor encaja con la nueva situación: romances y pliegos de cordel cantados en la intimidad acompañando a algún quehacer; cantares de jota y de ronda de Nochebuena, en los días de fiesta que regresan al pueblo muchos de los vecinos, familiares y amigos emigrados; cantos religiosos cantados por mujeres mayores, actualmente el colectivo de personas más devotas.

Con la popularización de los medios de comunicación y difusión actuales: radio, televisión, cierto tipo de prensa, la cultura dominante en cada momento ha llegado fácilmente a cualquier rincón de la provincia y, así, a un período en que se despreciaba el mundo rural por "paleta", siendo objeto de todo tipo de chistes, ha seguido otro, coincidiendo con la nueva situación política de un estado de autonomías, de cierta revalorización e

incluso de reivindicación de algunos aspectos tradicionales locales, entre los que se encuentra la música, que aunque generalmente tienen su origen en los despachos de los políticos y autoridades de la cultura, tienen repercusiones concretas, en el caso de la música tradicional, por ejemplo, con la creación y promoción de rondallas que incorporan a su repertorio temas tradicionales y que los interpretan, muchas veces en la misma fecha a la que iban unidas (mayos, villancicos, jotas...), para un auditorio.

Sin embargo, si bien todo lo expuesto puede considerarse una innovación que mediante un proceso de evolución lenta ha traído como consecuencia una modificación en relación al contexto o a los intérpretes tradicionales de un determinado repertorio o tema musical o la extinción de los mismos y su sustitución por nuevas canciones populares, vamos a centrarnos en el análisis de las innovaciones en los repertorios locales de música tradicional -consideradas como tales por los propios informantes, por conocer el momento o el sujeto que lo creó o lo introdujo en la localidad y lo transmitió mediante una enseñanza organizada o la propia práctica musical.

Según este criterio, consideramos que son innovaciones el 20% del total de canciones recogidas en este catálogo de las cuales 77 son profanas (23'7% del total de las clasificadas así) y 95 son religiosas (17% del total de religiosas del catálogo). Este 20%, sobre el que hemos realizado nuestro análisis, aparece

resumido en los cuadros finales.

En el cuadro nº 1 se enumeran el total de temas recogidos en el catálogo de cada clase de canción y el número de localidades de las que proceden, relacionándolo con el total de temas que presentan innovación en cada clase de canción y la cantidad de localidades en las que se han recogido.

Los cuadros nº 2 a 18 son un desarrollo del nº 1 en los que, siguiendo el orden de clasificación, identificamos la pieza por el número que recibe en el catálogo y la localidad en al que se registró. Se especifica además el tipo de innovación que se ocasiona, el agente que la produce, la fecha, el periodo de tiempo o el momento en que se realiza y los intérpretes y el lugar en que se suele ejecutar dicha pieza. En estos cuadros se encierra la información sobre la que trabajamos y de ellos extraemos la variables sobre las que se han organizado los cuadros siguientes:

- tipo de innovación por clase de canción
- agente que la produce
- intérpretes y contextos favorables a la innovación

En los cuadros nº 19, 20 y 21 aislamos la variable "tipo de innovación" para observar con claridad los siguientes aspectos:

- de qué tipo son las innovaciones que se producen en cada clase de canción
- quienes son los agentes que producen cada tipo de innovación, lo que nos permite saber si existe relación esto y las caracte-

rísticas del innovador

- el proceso de innovación. Si existe un momento creativo o de composición o si se trata de la introducción de temas ya existentes.
- el resultado que produce en el repertorio local: ampliación del mismo o sustitución de una canción por otra.

En el cuadro 22, bajo el título "sujetos o instituciones introductores del cambio", la variable aislada es la del agente que la produce. Estos pueden ser:

- sujetos ligados a una institución como la Iglesia o la Escuela (curas, sacristanes, maestros etc)
- sujetos que forman un grupo con identidad propia como los ciegos que vendían coplas, los especialistas locales a los que se acudía en determinadas circunstancias para que compusieran cantares o los propios intérpretes (mozas, mozos, segadores, trilladores...)
- particulares aislados, ya sean forasteros que en determinado momento llegaron al pueblo de paso o vivieron durante una temporada en él o vecinos del mismo que ocasionalmente escriben letras para que canten otros pero que no son considerados especialistas en ello.

Finalmente, en el cuadro nº 23 se relacionan los temas que aún persisten del grupo que presentan innovaciones y los cambios sufridos en cuanto al contexto, los instrumentos, intérpre-

tes etc.

Como detallamos en el cuadro nº 1, si exceptuamos aquellas cuyo número es poco representativo, las innovaciones que se detectan entre las canciones religiosas aparecen de mayor a menor: en las dedicadas a los Santos y otras advocaciones locales, las dedicadas a la Virgen, los villancicos de Navidad, y las canciones de Semana Santa. Entre las profanas, siguiendo el mismo orden: en las rondas de cualquier tipo y época del año, los cantares de entretenimiento (fundamentalmente pliegos de cordel), las canciones infantiles y las de boda.

Es significativo el período de tiempo durante el que se producen estas innovaciones pues ello nos indica una fase en que el repertorio que estudiamos estaba en vigencia y todavía con vitalidad. Este período varía de las canciones religiosas a las profanas. Entre éstas últimas encontramos varios momentos:

- de los años 20 a la instauración de la segunda República, son las canciones escolares introducidas en Cendejas del Padrastro.
- También de los años 20 es el cuplé recreado en La Huerce por un pastor, sustituyendo el texto original por otro de tema pastoril y la mayoría de las coplas de ciego conocidas.
- Al final de los años 60 corresponde las modificaciones del mayo de Alcoroches para presentarlo a un concurso folklórico de televisión
- Otras muchas innovaciones se introducen con la práctica musical

CUADRO 1

TOTAL CANCIONERO. TOTAL INNOVACIONES				
CLASE DE CANCION	TOTAL CANCIONES	Nº DE LOCALIDADES	PRESENTAN INNOVACION	Nº DE LOCALIDADES
1.1.1.	10	7	1	1
1.1.2	3	2	1	
1.1.2.a.	25			
1.1.2.b.	7	4		
1.1.2.c	4	2	1	1
1.1.2.d.	7	4	1	1
1.1.2.e.	11	5	9	3
1.1.3	10	8		
1.1.3.a.	47	41	23 (57)	23
1.1.4.	19	18	7	6
1.2.1.	5	3	4	1
1.2.1.a.	38	16	2	2
1.2.1.b.	2	1	2	1
1.2.2.a.	41	36	2	2
1.2.2.b.	4	4	1	1
1.3.1.	2			
1.3.1.a.	6 (9)	6		
1.3.1.d.	13 (22)	13	1	1
1.3.1.e.	4 (7)	4	3 (6)	3
1.3.1.g.	2	1		
1.3.1.h.	4	4		
1.3.2.a	3 (11)	3		
1.3.2.b	1 (4)	1		
1.3.2.d.	1 (2)	1		
1.3.3.	4	2		
1.4.	53	20	20	13
2.1.1.	95	34	22	10
2.1.2.	153	23	12	6
2.1.3.	123	35	22	7
2.1.4.	51	44	8	8
2.2.	71	43	21	15
2.3.	21	15	7	5
2.4	13	12	2	2
2.5.	4	3	1	1
(Entre paréntesis se indica el número total de cantares recogidos en una sola ficha)				

- (fiestas anuales, bodas, en cada ronda, durante el trabajo...)
- Aisladamente se introducen canciones por soldados, durante la guerra; por maestras de la postguerra o por personas particulares que en un momento dado llegan al pueblo.

Las innovaciones en las canciones religiosas se produjeron fundamentalmente en los comienzos de los años treinta, inmediatamente anteriores a la República, y en los posteriores a la Guerra Civil, fundamentalmente en la década de los cuarenta, aunque también se producen bastantes en el primer quinquenio de los cincuenta. Algunas canciones -dedicadas a la Virgen y una de Semana Santa- pueden retrotraerse hasta principios del siglo y al año 1912.

3.- TIPOS DE INNOVACION POR CLASE DE CANCION.

Ya hemos hecho constar en el capítulo dedicado a la metodología que las innovaciones podían consistir en préstamos, recreaciones o modificaciones de piezas musicales ya existentes. Observamos que cada una de estas formas de innovación se da con más frecuencia en una clase de canciones que en otras, están ligadas a un agente innovador determinado y siguen un proceso u otro hasta llegar a ser conocidas por la comunidad de intérpretes a la que están destinadas (cuadros nº 19, 20 y 21).

a.- Modificaciones

Entre las canciones profanas el mayor número de innovaciones se refieren a modificaciones que, salvo en un caso, consisten en variaciones de textos adaptadas a la estructura musical característica de cada tipo de canción. Donde aparecen con más abundancia, atendiendo a las cifras totales por clase, es en los cantares de ronda (fiestas, quintos, a las mozas, Nochebuena) y baile, pero el porcentaje de modificaciones es pequeño en relación con el número de cantares recopilados (aproximadamente un 6'5%). La causa está en la dificultad de detectar la innovación en unos cantares que se improvisan en el momento en que se interpretan, pero que, al mismo tiempo se atienen a unas normas establecidas, como el respeto a la estructura métrica, a la musical, a una temática que depende de la funcionalidad de la ronda, al contexto del baile etc. Es a largo plazo como mejor se puede detectar el cambio sufrido en el lenguaje, en la temática preferida, en el estilo de cantar y de decir las cosas, en definitiva.

Dado que ha sido difícil recabar información sobre los cantares de ronda, hemos sido en este caso nosotros quienes, por observación, comparando los cantares recopilados en las diferentes localidades y conociendo la mecánica de improvisación, hemos definido los que se pueden considerar innovaciones atendiendo a la temática, señalando como tales los que hacen alusión a:

- a.- temas locales
- b.- temas circunstanciales
- c.- cuando en el texto aparecen objetos novedosos o personajes recientes.

Algunos ejemplos del primer caso tratan de las bondades de las localidades de origen o de aquellas que en algún momento de la vida de los cantantes los acogieron, de las características físicas de los pueblos y sus rincones favoritos, de las gentes...

Bustares es un buen pueblo
 porque tiene cerca el monte
 y con sus buenas chavalas
 y las fiestas de San Roque.

(Bustares)

Viva, viva el Gran Bilbao
 y la provincia Vizcaya
 y el pueblo de Solanillos
 y también Guadalajara

(Solanillos del Extremo)

Villanueva de Alcorón
 es comparado a una taza.
 Todo son cuestas arriba
 para subir a la plaza

(Corduente)

Taravilla está en umbría

y Baños está en un valle
y el pueblo de Fuenbellida
tan solo tiene una calle

(Tierzo)

En España nací yo,
provincia Guadalajara,
en el pueblo Mirabueno
y a la orillita la Alcarria

(Mirabueno)

Para cantar bien la jota
no hay que nacer en Teruel
que yo he nacido en la Alcarria
y ustedes lo pueden ver

(Mirabueno)

Cómo se pasearán
en Madrid los peñalveros
vendiendo miel de la Alcarria
¡quién compra queso manchego!

(Peñalver)

En Tajo la avellanas,
en Peñalén los sombreros,
en Taravilla los guapos
y en Baños los cigarreros

(Tierzo)

Los de Selas por aquí

los de Selas por allá
donde estemos los de Selas
siempre habrá formalidad

(Selas)

Entre los creados motivados por una circunstancia determinada
podemos citar:

A mi prima la Patricia
ninguno la dice nada
y yo le vengo a decir
por ser la más resalada

(Angón)

Si quieres saber Vicenta
quien la música ha traído,
un mocito forastero
que voluntad te ha tenido

(Barriopedro)

Bailad, mocitas, bailad
y romperos los zapatos.
Mañana vendrá Crispín
que los vende bien baratos

(Majaelrayo)

El señor cura de Baidés
está llorando en la huerta
porque ha perdido el reloj
y dice que no lo encuentra

(Viana de Jadraque)

Algunos se improvisaron ante nuestra petición para que cantasen:

Tanto me están insistiendo
para que cante un cantar,
voy a cantar una jota
a la Virgen del Pilar

Voy a cantar una jota
contento y con ilusión
porque la canta un señor
del pueblo de Castejón

(Castejón de Henares)

Para cantar una jota
en el bar del jubilado
me lo han venido a pedir
y una jota estoy cantando

(Solanillos del Extremo)

Al último grupo pertenecen dos cantares recogidos en Majaelrayo:

¡qué bonitos son los coches
que van por la carretera,
pero más bonitos son
los ojos de mi morena!

Si mucho corría el toro
más corría Curro Romero;

se oía una voz que decía
¿dónde están los burladeros?

El grupo que sigue en cuanto al número de modificaciones que presenta, es el formado por las despedidas a los novios y cantares de boda. Estos cantares ocasionales, escritos para una determinada circunstancia, se sustituyen unos a otros en una misma localidad, siempre respetando el esquema -literario y musical- que los caracteriza. Las grandes modificaciones son lentas en este tipo de cantos que, al igual que muchos de los de ronda, son efímeros y cambiantes por naturaleza. Encontramos un testimonio de cómo se sustituyen estos cantos en uno de los cuadernos en los que las mozas escribían su repertorio, fundamentalmente las canciones religiosas que ellas cantaban en Cuaresma y Semana Santa, localizado en El Espinar, pedanía de Campillo de Ranas. Nuestros informantes no conocían la melodía que acompañaba a estos textos que se habían escrito para sendas bodas del vecino pueblo de Majaelrayo. El primero, que parece un fragmento de un cantar mas largo, lleva por título "Cantar para la novia":

Aunque te vas forastera
a tus padres mira bien
que les ha costado mucho
de verte como te ven

Porque te vas a casar
no lleves pena ninguna

que te mueves entre gente
tan buena como la tuya

Arrodíllate, arrodíllate
ya te habrás arrodillado
que te echen la bendición
los padres que te han criado

Corta niña un ramo
de la verde oliva
vete despidiendo
de estas tus amigas.

Qué buena mocita está
la compañera, señores
qué buena mocita está
parece un ramo de flores.

No te olvides de este hogar
ni la cama que has dormido
y a estos tus queridos padres
no los echas en olvido.

Salga la madre del novio
un pasito más adelante
a recibir a su hijo

y a reconocer a su nuera.

Viva la novia y el novio
compañero y compañera,
todo el acompañamiento
y también las cocineras.

Ya recogen los cuchillos,
ya se limpian los manteles
y si alguna falta ha habido
entre nosotros se quede.

Qué bien parece la cama,
mejor parece la colcha,
pero no la estranerás
esta noche con tu esposa.

El siguiente cantar: "Casorio para una novia", más completo, está escrito unas páginas más adelante.

Empiezo en nombre de Dios
a cantar mis compañeras
con licencia de su esposo
y señores de la mesa.

Comienza el nombre de Dios
como costumbre de vida
el cantar cuando se casan
cualquier hija de vecina.

Qué mesas tan adornadas
aquí al presente encontramos,
qué mesas tan adornadas
y todos tan cortesanos.

Dios bendiga los manjares
que hay en la mesa honrada.
Dios bendiga los manjares
el pan, el vino y el agua.

Soltera fuistes a misa,
soltera de tu albedrío
y ahora ya estás casada
y sujeta a tu marido.

Por un sí que dió la novia
a la puerta de la Iglesia;
por un sí que dió la novia,
entró libre y salió presa.

A la puerta de la Iglesia

llegasteis a recibir
sacramentos que a los hombres
se les da "pa" ser feliz.

Qué contento vendrás ya
que te la dieron por tuya;
tres veces dijo que sí
delante del señor cura.

El cura que te ha casado
en la Iglesia de esta pueblo,
Dios quiera que le veamos
todos juntos en el cielo.

Ya te has venido a tu casa
con el acompañamiento,
te han dado la enhorabuena
con alegría y contento.

A estos señores novios
les damos la enhorabuena,
que se gocen muchos años
y todo para bien sea.

A los padres de los novios
les damos la enhorabuena.
Como han visto a estos casados
a todos los demás vean.

A los padres de los novios,
los que aquí no se han hallado,
no les echen en olvido
porque Dios les ha llamado.

A los hermanos y hermanas
del señor novio y la novia,
Dios les de salud y gracia,
en todo mucha victoria.

Qué mancebo tan hermosos
señora entró en tu jardín,
y como flor más hermosa
señora, te escogió a tí.

Qué fino es el paño puro
que está hechado (sic) en guarnición.
Más finos son tus amores
que salen del corazón.

Son estos señores novios
como la flor del corral (sic)
que no hay claveles ni rosas
con que poder comparar.

Bien sabéis noble señora
lo que en la iglesia os han dicho,
que quieras a Dios primero
y después a tu marido.

La madrina es una rosa,
el padrino es un clavel
y la novia es un espejo
y el novio se mira en él.

No te digo que eres rosa
ni tampoco eres clavel,
sino que eres carne humana
y polvo te has de volver.

Bien parece el sacerdote
en esta mesa a comer,
como el clavel y la rosa

al tiempo de florecer.

Las señoras cocineras
no las traemos olvidadas,
servirán bien a la mesa
como mujeres honradas

Los señores forasteros
juntos con los del lugar
que a estos señores novios
han venido a acompañar.

A los señores mancebos
les tenemos que cantar
el regalo "pa" la novia
no se les vaya a olvidar.

Y también a los mocitos
no traemos olvidados,
correrán muy bien el gallo,
no les ganen los casados.

Ya se despide la novia
de todas sus compañeras,

ya se despide la novia
y también se ausenta de ellas.

Quédate con Dios, adiós
que te vas de nuestro bando
ponte un pañuelo en los ojos,
no te despidas llorando.

Lo mismo digo a tu esposo
de todos sus compañeros,
porque los tiene a comer,
también se despide de ellos.

Mis compañeros me dicen
que te eche la despedida;
quédate con Dios, adiós,
adiós compañera mía.

Quédate con Dios, adiós
ramo de jardín florido.
Quédate con dios, adiós
que te vas con tu marido

En el de La Mierla se mezclan estrofas tradicionales con

las de nueva creación que aluden tanto a la víspera como al día de la boda. Fue compuesto en los primeros años de la década de los setenta y en él se observa un cambio en el lenguaje, que utiliza abundantes diminutivos y adjetivos. También cambió el lugar en el que se interpretó que no fue, en este caso, la casa de uno de los novios, sino un restaurante de la ciudad. Como en los casos anteriores, se ha conservado escrito en un cuaderno.

A esta puerta hemos llegado
con intención de rondar,
que según tengo entendido
mañana te has de casar.

Estarás toda la noche
en un continuo desvelo
confesando tus pecados,
todas tus culpas y celos.

Te levantarás mañana
y te irás para la iglesia
a confesar los pecados
y a cumplir la penitencia.

Volverás para tu casa
y te hincarás de rodillas,
te echaran la bendición
con inmensas maravillas.

Volverás para la iglesia
con todo el acompañamiento
y te hincarás de rodillas
ante el Santo Sacramento.

Amada prenda querida
no deseo más de tí
de que al cura le digas
te quiero Joselín, sí.

Adiós te dicen los mozos
y también tus amiguitas,
aquellos que junto a tí
compartieron sus alegrías.

Adiós, suspiro del alma
que me dejas suspirando.
Adiós te dice el poeta,
tu viejo tío Leandro.

Que te da la enhorabuena
con estas frases bonitas,
que es tradición de los nuestros
para Marías y Anitas.

Enhorabuena papás
enhorabuena padrinos,
a vivir siempre contentos
siendo todos felicísimos.

Deseamos mucha suerte
a este nuevo matrimonio
y me despido diciendo
¡viva la novia y el novio!

Vivan la novia y el novio
y vivan tos los presentes
y aquellos que no asistieron
por estar lejos y ausentes.

Allí te daran las arras
también te dará el anillo
y eso te dará a entender
que estás sujeta al marido.

Subirás la iglesia arriba
con los tuyos en silencio.
Yo me voy a la tribuna

con todos mis compañeros.

Delante el altar mayor
de rodillas has estado
y al alzar a ver a Dios
el yugo os han echado.

Como la blanca paloma
te hemos visto en el altar,
al lado de Joselín
que, espero, te sepa amar.

Junto a vosotros están
sacerdote y monaguillos
y la guardia protectora
son allí vuestros padrinos.

Te están cantando la misa
los mozos y el sacristán
al igual que los mocitos
que quieren acompañar.

Con abrazos y besitos
termina la ceremonia,

las mozas besan al novio
y yo la beso a la novia.

Con vivas para los novios
y vivas a los padrinos
camina la comitiva
a tomar aperitivos.

Qué contenta está la novia
porque tiene cama nueva,
más contento estará el novio
porque va a dormir con ella.

La alegría va delante,
la pena se queda atrás,
de entre las mozas del pueblo
una de ellas se nos va.

Adiós palomita blanca
que te vas de nuestro bando,
ponte un pañuelo en la frente,
no te despidas llorando.

Adiós, lucero del alba,

adiós, almendro florido,
que te vas de nuestro bando
a vivir con tu marido.

Entre las canciones de trabajo cantadas en el campo acompañando a trabajos agrícolas, las que presentan más modificaciones son las de trilla. El tipo de trabajo en las eras, donde se juntaba mucha gente, especialmente joven, de distintas casas para hacer uno de los últimos trabajos del ciclo del cultivo del cereal era propicio a las puyas mediante la improvisación de cantares picarescos y de alusiones sexuales. Contrariamente, los cantares de siega que se recuerdan parecen ser los mismos en todas las localidades. Encontramos una innovación en el pueblo de Solanillos del Extremo donde se nos interpretó una segadora que había sido aprendida por la misma persona que la interpretó, cuando segaba en Humanes. Muchos hombres de pueblos del páramo y las serranías bajaban a segar a los pueblos de la campiña y la Alcarria Baja donde se recogía la cosecha más temprano y en estos traslados debieron de intercambiarse muchos cantos. El que fue aprendido en Humanes dice así:

Santa Librada Bendita,
patrona de este obispado,
mira por tus segadores
que ninguno caiga malo.

Handwritten musical score for "Ave Maria" by Schubert. The score is written on ten staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 6/8 time signature. The tempo is marked "Allegretto". The lyrics are in Portuguese. The score includes a key signature change from one sharp to one flat (F) and a double bar line with repeat dots. The lyrics are: "Ave Maria, do bem da", "pa-tro-na dos pe-qui-nhos", "que não po-ssas re-jei-tá-lo", "que nunca no-cas-que no-lo", "que não po-ssas re-jei-tá-lo", "Ave Maria, do bem da".

Hay indicios de innovaciones por modificación en las canciones de cuna a través del nº 222, "Al run-run de mi canto" al que se iban añadiendo estrofas improvisadas que alargaran la canción lo suficiente para conseguir dormir al niño, tales como la tan conocida en muchos lugares:

Duérmete mi niña
que tengo que hacer
lavar los pañales,
ponerme a coser.

Lo mismo sucede con la canción del pelele cantada por las mozas de Cogolludo el domingo de Resurrección.

En la mayoría de los casos el proceso de modificación se

produce a través de la creación de textos nuevos fijados siempre a un patrón tradicional que marca el metro de los versos, la rima y el tema, según la funcionalidad de la canción y adaptados a una melodía preexistente que a veces también admite variación, como en el caso de las jotas cantadas en rondas y bailes. La innovación por lo tanto es muy leve, incluso cuando los textos no son creados, sino introducidos por algún sujeto en una localidad determinada como en el caso de la canción de Siega de Solanillos (nº 595) o los cantares de rondas aprendidos a través de libros comprados en las ciudades (seguidillas de La Huerce). Sólo tenemos noticia de un tema en el que la modificación se produce por la creación de una nueva melodía para un texto tradicional propio de la ronda de Nochebuena, en Illana, introducida por la rondalla Jaraices (nº 383, "El Borrego").

El resultado de la modificación puede ser:

1.- ampliación de repertorio: Canción de cuna (nº 221), cantares de ronda y baile (jotas y seguidillas), cantares de trabajo, del pelele

2.- ampliación de una pieza musical: Mayo de Alcoroches, al que se le añadieron algunas estrofas para adaptarle a una situación nueva (introducción de una mujer en el coro de cantores, al concursar la rondalla en el I Concurso Nacional de la Canción Popular, en 1968). Estas estrofas son cuartetos octosílabos, mientras que las

del resto del mayo son hexasilábicos. También difiere la música de estas dos estrofas introductorias de la del resto:

Coro: Mayo florido y hermoso
a esta puerta me has traído
para dibujarte el mayo
licencia, señora os pido

Moza: La licencia vos la doy
pa cantar y pa reir
Todos juntos gozaremos,
el mayo podéis decir.

$\text{♩} = 108$

Xa es ta puer ta me has tra i do - + + ma yo flo ri

doy her mo no - + Xa es ta puer ta me has tra i do - + pa

ra de bu gar tei ma yo - + se no ra li cen cia os pi do - +

re no ra li cen cia os pi do - + ma yo flo ri

$\text{♩} = 138$

doy her mo no - + co mo ya res pa - + de a ta ne

no ro da - + ma ne rial fue te ne - + ma la li cen cia

da - + da - +

D.M. A6 B6 A6 B6 A6 B6 A6 // C, C2 C3 C4

e + f h

3.- sustitución de una melodía por otra con la consiguiente extinción de la anteriormente existente en el nº 383 "El Borrego", de Illana o sustitución de un texto por otro en las canciones de boda que se crean para cada ocasión.

La modificación en las canciones religiosas es más esporádica, pues sólo la hemos encontrado en 15 canciones (cuadro nº 19) repartida de la siguiente forma:

- 2.1.1.: 1 canción
- 2.1.2.: 2 canciones
- 2.1.3.: 3 "
- 2.1.4.: 3 "
- 2.2. : 2 "
- 2.3. : 2 "
- 2.4. : 2 "

El proceso de modificación se produce mediante la creación -salvo dos casos en que se desconoce: nº 201 y 205- y tiene como resultado:

1.- ampliación del repertorio: en una canción de Cuaresma (nº 180) de El Espinar que fue creada para pedir un donativo para la cera

del monumento que se instalaba en la iglesia el Jueves Santo, al gobernador provincial, a quien se esperaba por aquellas fechas. El texto, adaptado a la melodía del resto de las canciones de Cuaresma es el siguiente:

Con permiso del alcalde
y toda la autoridad
al señor gobernador
hemos venido a cantar

Al señor gobernador
la licencia le pedimos
estas muchachas humildes
que a sus órdenes venimos

Al señor gobernador
le pedimos de verdad
Dios le de mucha salud
para poder gobernar

A todos estos señores
que vienen en compañía
Dios les de mucha salud
y a toda la serranía

Y después de saludarles
las chicas en su honor(?)

les pedimos la limosna
para alumbrar al Señor

Ya sabrán estos señores
que la Cuaresma ha llegado;
la limosna que nos den
se lucirá el Jueves Santo

De ustedes nos despedimos,
del señor gobernador
y también del secretario
y ayuntamiento en unión

Ya nos han dado limosna
con su mano religiosa.
Jesucristo con su mano
les dará el cielo y la gloria

Ustedes perdonarán
si hemos cometido faltas.
Tenemos poca enseñanza
y somos poco letradas.

De todos nos despedimos

con alegría y contento
por venir este señor
a visitar estos pueblos.

La canción ha quedado escrita en el cuaderno de canciones de las mozas, como testimonio de que este tipo de cantos se adaptaban a diferentes situaciones, pero nunca se cantó, porque el gobernador no llegó a ir a aquellos pueblos.

El mismo resultado produce la modificación que sufre el tema nº 578, de Sienes. Es una rogativa para pedir la lluvia escrita en un período de larga sequía:

En este día de mayo
gran favor le pedimos
a la Virgen, Nuestra Madre
y al glorioso San Isidro

Estos vecinos de Sienes,
que en tu amparo confiamos,
que nos conceda la lluvia
que tanto necesitamos.

Hoy, día de San Isidro
pedimos de corazón
que nos concedas la lluvia
y nos des tu bendición.

Oh, San Isidro bendito,
 patrón de los labradores,
 concede el agua a estos campos
 que piden los labradores.

2.- ampliación de una pieza musical por adición de estrofas nuevas: es el caso más frecuente; aparece en los n° 121, 427, 453 y 496 donde han sido detectadas por informaciones orales sobre los autores de las mismas y en los n° 201 y 205 que se han transmitido por escrito y se han puesto en evidencia al comparar dos cuadernos de canciones escritos por mozas en años diferentes. En el n° 201 parece que las nuevas estrofas han sido tomadas de canciones similares de pueblos vecinos, pues se trata de versos muy difundidos por toda la provincia. Se trata de las estrofas 11, 12 y 15:



Por allí viene Jesús
 por aquí viene su Madre,

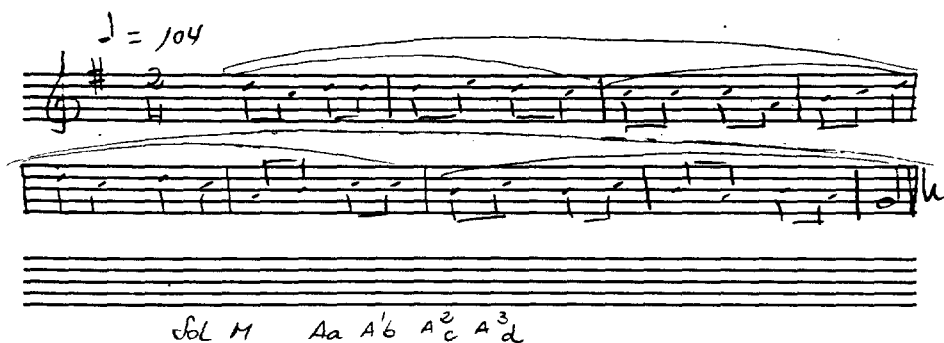
échese la gente a un lado
que desean saludarse.

De esta iglesia me despido
y de los Santos que hay dentro,
de la Hostia Consagrada
y del Santo Sacramento

Tomamos agua bendita,
tomamos con devoción,
Jesucristo con su mano
nos eche la bendición.

Estas estrofas utilizan un lenguaje más o menos popular dependiendo de quien sea su autor, pero siempre tienden a integrarse con el resto de la canción

3.- sustitución: en las canciones de Semana Santa nº 187, 188 y 189 que se crean cada año para reemplazar a la del año anterior fusionando, con frecuencia, fragmentos de diferentes poemas publicados en libros religiosos y estrofas populares. También en este caso las hemos conocido por haber perdurado escritas en los cuadernos de las mozas de El Espinar. Vamos a comparar por ejemplo el cantar nº 187, que no está fechado y el correspondiente al año 1946. El primero es como sigue:



Aquí venimos cantando
 con este ramo florido,
 para cantar la Pasión
 señores licencia os pido

Hoy es el triunfante día
 que el divino redentor
 pisa sus ramos y palmas
 y comienza la Pasión.

Y el Jueves Santo, la noche
 su misterio celebró
 hasta la muerte de cruz
 y luego al punto llegó.

Un escuadrón de soldados
 le prendieron al Señor,
 sus discípulos huyeron

con tristeza y con dolor.

Y van siguiendo a su Hijo
con el peso del madero;
no le podía llevar
y buscan un cirineo.

Contemplar cuan dolorida
nuestra Madre Soberana
llorando se despedía
del hijo de sus entrañas.

Adios lucero inmortal,
adios lumbre de mis ojos
que me dejas cual rosal
entre espinas y entre abrojos

Hijo que a morir te vas,
adios, fin de mis suspiros
ya no te veré jamás
pues nací para serviros

De la flor sale María,
de María un Redentor,

del Redentor sale el cáliz,
del cáliz, Nuestro Señor.

Ya están vestidos de luto
los altares del Señor.
Ya están vestidos de luto,
hasta la Resurrección.

Ya están vestidos de luto
los altares de María.
Ya están vestidos de luto,
hasta la Pascua Florida.

Nuestro Señor nos ha dicho
que ya no cantemos más.
Si nos dan una limosna,
nos la den con voluntad.

Quédense con Dios, adiós,
que nosotras ya nos vamos
contentas y agradecidas
de la limosna que han dado.

De ustedes nos despedimos

todas las chicas del pueblo,
que tengan mucha salud
hasta el año venidero.

El correspondiente al año 1946 (nº 189) dice así:

Por ser Domingo de Ramos
hemos venido a cantar.
Les pedimos el permiso
para poder empezar.

Entre estas rosas tan bellas
lleva este florido ramo
va nuestro Señor metido
por ser Domingo de Ramos.

Al ver al Hijo de Dios
llevando la Cruz acuestas,
lloran y visten de luto
el mar, el cielo y la tierra.

Mirad Nuestro Redentor
abrumado con la Cruz.
A todos va perdonando
este divino Jesús

Es muy pesada la Cruz
que sobre sus hombros lleva,
más la Cruz no pesa tanto
como nuestras culpas pesan.

Hay una estrella en el cielo
que va aumentando su luz,
la iluminación de Cristo
que camina con su Cruz

Con lágrimas acompaña
alma, su Madre y Reina
qué sola al pie de la Cruz
llora su muerte y su ausencia.

Y si al costado miráis
de aquella profunda llaga,
Dios os de paciencia, Virgen,
porque consuelo no basta.

De la ventana del cielo
ha quitado Dios el arco
para que los hombres vean
que no tiene más que darlos.

Pues dulcísimo Jesús,
si después de pies y manos
también dais el corazón
quien podrá el suyo negarlo.

Con atención y respeto
terminamos el cantar.
Que nos den buena limosna,
que Dios se la pagará.

Contentas y agradecidas
de esta casa nos marchamos,
de la limosna que han dado
el día Domingo de Ramos.

4.- introducción de nuevos instrumentos musicales en el acompañamiento: la canción nº 681, dedicada a la Virgen, era una salve cantada por todo el pueblo en la Iglesia, a coro, sin acompañamiento instrumental, el día de la fiesta Mayor del pueblo y actualmente se interpreta en el mismo contexto, acompañada con los instrumentos de la rondalla infantil local. Por otra parte, instrumentos tradicionales como la gaita y el tambor han sido sustituidos por otros de banda como el saxofón y la caja para

ejecutar los cantares de San Timoteo en Alcoroches, debido a la inexistencia de personas que supieran tocar aquellos -estos mismos instrumentos se han utilizado durante muchos años en las danzas de la Virgen de la Hoz de Molina de Aragón hasta que recientemente se han vuelto a recuperar los antiguos-. En este mismo sentido, la banda infantil de Pastrana, con sus instrumentos a sustituido muy recientemente a la ronda de quintos de la víspera de San Sebastian.

Las modificaciones en las canciones que se crean cada año en las fiestas patronales de San Timoteo, de Alcoroches y de San Roque, de Megina pueden producir dos tipos de resultados: pueden ampliar el repertorio de cantos cuando gustan a los cantores y perduran de un año para otro (por ejemplo, los saludos y las despedidas), pero el caso más frecuente es el de las sustitución anual, haciendo referencia a los acontecimientos acaecidos desde la fiesta anterior:





Lam. XVIII.- Banda juvenil de Pastrana rondando la víspera de San Sebastián, en sustitución de los quintos. 19 de Enero de 1990

Glorioso San Timoteo
bien contento pues estar
que te han echo una discoteca
en la parte de atrás.

Glorioso San Timoteo,
bien contento pues estar
con el toro que ha traído
ese checano, el Pascual.

b.- Recreaciones

Son las innovaciones menos frecuentes en este catálogo, pero su aceptación ha sido muy grande puesto que la mayoría se han integrado en el cancionero de sus respectivas localidades y se continúan interpretando en la actualidad.

Entre las canciones profanas encontramos seis ejemplos que han sido creados o recreados por personas nacidas en la localidad y que han venido a ampliar el cancionero local (cuadro nº 20). Tres de ellos pertenecen a Cogolludo y son cantados por las mujeres la víspera y en la fiesta de Santa Agueda en la iglesia,

por la calle y en el baile (nº 265, 266 y 269). A las letras, escritas por una mujer, se les ha acoplado músicas populares muy difundidas, pertenecientes al folklore de otras regiones. La del baile se canta con la música de la "jotas de los labradores" de amplias zonas de Castilla la Vieja y las otras dos con la de una canción gallega (?) dedicada a la Virgen de Guadalupe. Transcribimos como ejemplo el nº 266:

Estribillo: En Cogolludo

 hay alegría

 hoy las mujeres, ¡y olé!

 por todo el día

En la plaza Cogolludo

hay un palacio grandioso

y por ello tos nosotros

nos sentimos orgullosos.

Las mujeres en su fiesta

están todas muy contentas

y le piden a la Santa

las defienda y las proteja.

Los maridos están todos

en casita acobardados

diciendo que menos mal

sólo es una vez al año.

En esta calle que estamos
calle nueva alta y baja,
salgan todas a la puerta
y verán que rato pasan.

A todo el pueblo invitamos
a los actos que tenemos
y si quieren cooperar
que se sueltan su dinero.

Al celebrarse esta fiesta,
ya de antigua tradición
las mujeres todas ellas
sienten mucha admiración.

En la fiesta de Santa Agueda
las mujeres reunidas,
cantan, bailan, comen, ríen
y lo pasan divertidas.

En este día nombramos
una alcaldesa mayor
y la pobre está to el día
sentada con el bastón.

En este día tenemos
una gran chocolatada
y tampoco pué faltar
una buena limonada.

$\text{♩} = 120$

en co po mu da ay e lo pin a hay de neu
je res go le pa to dael di a ne to dael di a po to dael
di a en co po mu da o le hay a le pin a
en la ple ze co po mu da hay un ve le cia gen do so
y por e llo to na no ha os in sen ti mo os ar pe llo so
Fin
La m Aa A1b Bc Ad Ad A1d Bc A1b / Cc D+D1f Cg D+D1h //
DC

El cuarto tema es de La Huerce y fue creado por un pastor que puso letra de tema pastoril a un conocido cuplé, para acompañar sus largas horas de trabajo en solitario:

Una pastora muy linda
que estaba con un pastor
al lado de una pradera,
allí conversa con mucho amor

La pastora le decía:
pastor si has de ser feliz
tienes que hacer pastorcito
lo que yo te mande a tí.

Mándame, mándame, mándame
mándame, mándame
lo que tu quieras
que sólo por darte gusto
daría mi vida entera.

Por último, encontramos en Peralejos de las Truchas canciones de carnaval (nº 521 y 521 bis) creadas por los mozos cada año a partir de músicas de moda.

Entre las canciones religiosas, la recreación aparece en cuatro canciones a la Virgen y en una rogativa (cuadro nº 20) a cargo de personas pertenecientes a instituciones relevantes en la vida local dedicadas a la enseñanza: maestros y sacerdotes o misioneros. El resultado de la recreación es siempre la ampliación del repertorio local. El nº 456 y el 571 se entonan con la misma melodía (ver las respectivas fichas del catálogo).

c.- Préstamo

El préstamo lo encontramos únicamente en dos tipos de canciones profanas: canciones infantiles (1.1.2.) y canciones de entretenimiento (1.4.) (cuadro nº 21). La innovación en este caso se produce mediante un proceso de introducción de temas ya existentes en otros pueblos y su difusión a través de la enseñanza -es lo que sucede con las canciones infantiles aprendidas en la escuela, por ejemplo- o de la práctica musical, como ocurre con los cantares de entretenimiento que es como hemos clasificado a la mayoría de las coplas vendidas y cantadas por los ciegos. El resultado es la ampliación de repertorio local.

Las canciones infantiles que se considera que han sido tomadas en préstamo de otros cancioneros son once; excepto el nº 18: "En el barranco de Lobos", todas se aprendieron en la escuela o de una persona dedicada a la enseñanza. Seis de ellas tienen una finalidad didáctica a través de la cual no solo se quiere transmitir unos conocimientos básicos: los días de la semana, los ríos principales..., sino también una moralidad, una ideología en temas como : "Aprended niñas queridas", "Cumplimos en la escuela", "El que planta un árbol" o "Ya de descanso la hora llegó". Otras son juegos -¡Ay, chúngala!- o romances -"Las tres cautivas" o "El Conde Olinos"- aprendidas también en horario escolar, probablemente de libros y por ello son versiones muy difundidas por todo el territorio español, a diferencia de las aprendidas por transmisión familiar. El nº 131 corresponde a la aprendida en el ámbito familiar:

$\text{♩} = 108$

mañana mañanita mañanita de San Juan fue a dar agua a su caballo a las orillas del mar.

Y la hija del Rey Conde que estaba en Ciudad Real, mira hija cómo canta la sirena de la mar.

No es la sirenita, madre, que esa tiene otro cantar, que es el hijo del Rey Conde que por mí penando está.

Si por tí viene a rondar cuatro tiros le he de dar y otros cuatro a su caballo a las orillas del mar.

No le mande matar, madre, no le mande usted matar,

Do M.

Ae Bb Cc Bb

Mañanita, mañanita
 mañanita de San Juan
 fue a dar agua a su caballo
 a las orillas del mar.
 Y la hija del Rey Conde
 que estaba en Ciudad Real,
 mira hija cómo canta
 la sirena de la mar.
 No es la sirenita, madre,
 que esa tiene otro cantar,
 que es el hijo del Rey Conde
 que por mí penando está.
 Si por tí viene a rondar
 cuatro tiros le he de dar
 y otros cuatro a su caballo
 a las orillas del mar.
 No le mande matar, madre,
 no le mande usted matar,

.....

.....

A ella como hija de reina
la entierran en un altar
y a él como hijo de conde
dos pasitos más detrás
y en medio la tumba sale
un clavel con un rosál
con letras de oro que dicen
he muerto por mi mamá,
por matarme a mis amores
a las orillas del mar.

La versión aprendida en la escuela, nº 132, es la siguiente:

$\text{♩} = 100$

ha du fa ba el con de li no me to ni to de san juan a dar
a la orilla de la mar a dar ni de de

mer Do M.

Aa Bb Ac Cd Dd

Madrugaba el Conde Olinos
mañanita de San Juan
a dar agua a su caballo
a la orilla de la mar.
Mientras el caballo bebe

canta un hermoso cantar,
las aves que iban mirando
se paraban a escuchar.
Desde las torres más altas
la reina le oyó cantar.
Mira hija cómo canta
la sirena de la mar.
No es la sirenita, madre,
que esa tiene otro cantar
que es la voz del Conde Olinos
que por mí penando está.
Si es la voz del Conde Olinos
yo le mandaré matar,
que para casar contigo
le falta sangre real.
No le mande matar, madre,
no le mande usted matar,
que si mata al conde Olinos
a mí la muerte me dan.
Guardias, mandaba la reina,
al Conde Olinos buscad,
que lo maten a lanzadas
y echen su cuerpo a la mar.
La infantita con gran pena
no cesaba de llorar.
El murió a la media noche

y ella a los gallos cantar.

Por último, "La Primera Comunión", enseñada por la persona encargada de la catequesis de los niños y niñas que iban a hacer la primera comunión, la cantaban éstos haciendo una cuestación entre los vecinos para celebrar una pequeña merienda juntos este día.

La innovación por préstamo es sin embargo muy importante en las canciones religiosas, ascendiendo a un total de 75 temas de los 95 que presentan innovaciones. Por orden de más a menos, las innovaciones aparecen en los villancicos (21), las canciones de Semana Santa (19), las dedicadas a la Virgen (14), las de Cuaresma (10), las de Pascua de Resurrección (5), las dedicadas a los santos y advocaciones locales (5) y las de ánimas (1). En su mayoría las introducen personas ligadas a la Iglesia y la Escuela que los difunden a través de la enseñanza organizada por dichas instituciones. Pero también hay ejemplos de otras vías de penetración y aprendizaje. Una de ellas son los ciegos, que con la interpretación, en esta caso de canciones de Cuaresma o gozos de Santos, y la posterior venta de pliegos de cordel introducen y difunden nuevos cantos. Los propios intérpretes -las mozas- también introducen nuevas canciones que aprenden de oído en los pueblos vecinos y que transmiten a las mozas que les van a suceder al año siguiente mediante la escritura de los textos en cuadernos, la práctica musical y la enseñanza de la mayordoma. Finalmente

encontramos testimonios de personas particulares, soldados, que en un momento determinado enseñan en el pueblo canciones aprendidas en algún otro lugar, que pasan a formar parte del cancionero local. La adopción de préstamos ha producido una ampliación de repertorio local por regla general, aunque en dos canciones de Semana Santa ha provocado la sustitución y la consiguiente extinción de temas musicales antiguos por los nuevos.

Este tipo de innovaciones se refieren con frecuencia a temas que en otras localidades - a veces muy próximas a aquella en la que se produce la innovación- son considerados tradicionales por haberse perdido la memoria de su introducción en la localidad (la mayoría de las de Semana Santa, Cuaresma y las de Pascua de Resurrección). Realmente lo son en cuanto a estructura métrica, temática y música, pero también hay ejemplos abundantes de canciones que se apartan de los esquemas literarios y musicales tradicionales que alcanzan gran popularidad, llegándose a localizar en diferentes pueblos la misma melodía con textos diferentes alusivos a advocaciones religiosas locales. Por ejemplo: nº 20, 169, 220, 326, 354, 682, 687, 688, 812 y 845.

Como conclusión podemos decir que las modificaciones aparecen con más frecuencia entre las canciones profanas que entre las religiosas (son más del doble), pero en ambas clases van estrechamente ligadas a fiestas o actividades laborales que son fuente de inspiración para la creación, muchas veces por

improvisación, de los textos que se adaptan a las músicas ya conocidas. Las recreaciones están poco representadas en el catálogo de canciones objeto de nuestro estudio. Aparecen asociadas a fiestas locales como Santa Agueda, revitalizada recientemente en Cogolludo, a la Virgen (diferentes Himnos) en Mirabueno, Selas o Sotodosos; lo hallamos también en una rogativa de aguas y en una canción pastoril. Por fin, el préstamo es la forma de innovación más abundante entre las canciones religiosas de todo tipo, mientras que en las profanas se localiza únicamente entre las canciones infantiles, fundamentalmente escolares, en los pliegos de cordel y en las de carnaval de Peralejos de las Truchas, es decir, en canciones que, como veremos más adelante, son introducidas por agentes que suelen ser foráneos a la localidad o que tiene mucha movilidad -caso del pueblo de Peralejos-.

El proceso seguido para introducir la innovación difiere en cada uno de los tipos señalados:

- a.- la creación, muy limitada por los cánones establecidos es propia de las modificaciones y de las recreaciones, limitada en estas últimas también por las características de la melodía tomada en préstamo.
- b.- la introducción de textos, de músicas o de textos y músicas ya existentes, pero desconocidas en la localidad de que se trate, se da en los préstamos.

Cada innovación se produce, asimismo, en un momento del

proceso musical:

- la modificación está ligada al momento de la composición puesto que se trata de crear un nuevo texto; pero también al de la interpretación porque con frecuencia es en este momento cuando se crea, improvisando.

- la recreación supone igualmente un trabajo de creación centrado, como el el caso anterior, en el texto; pero para que ésta se produzca se supone un previo conocimiento y aprendizaje de melodías extrañas a la comunidad adquirido después de haberlas oído interpretar en varias ocasiones.

- finalmente, el préstamo va estrechamente unido al aprendizaje, bien a través de la enseñanza organizada por personas especializadas en ello -caso de los sacerdotes, maestros y maestras etc.-, bien mediante lo que Herskovits denominó "endoculturación", producida por una continua observación de los cantantes -por ejemplo, de los ciegos, los mozos, mozas etc.-.

Las modificaciones se difunden entre los intérpretes y usuarios de cada clase de canciones por la práctica musical, es decir, siendo oídas cantar en múltiples ocasiones, o mediante ensayos organizados entre los intérpretes como sucede con las despedidas de boda o los cantares religiosos para cuestaciones, cantados ambos por las mozas. Otras veces no se difunden porque responden a un hecho momentáneo que, al desaparecer, anulan la razón de ser del cantar que surgió de él. Las recreaciones de canciones profanas siguen este mismo proceso pero no así las de

canciones religiosas que se suman a las formas de difusión características de las innovaciones por préstamo. Este tipo de innovaciones requiere un conocimiento del mundo exterior que exige cierta movilidad a los agentes que las introducen que, al mismo tiempo han de tener la autoridad suficiente como para que su innovación sea aceptada. Estas características se dan fundamentalmente en un tipo de personas que ha sido llamadas "auto-marginados" (4) por su profesión, su formación y su procedencia (casi siempre son forasteros): los curas y los maestros. En ambos casos, su profesión y su estatus en la localidad facilita la difusión de conocimientos a través de la enseñanza institucionalizada en la escuela o en las catequesis de la iglesia y la aceptación de los mismos. Es muy frecuente que estas enseñanzas queden escritas en cuadernos o que se utilicen para el aprendizaje publicaciones en forma de libros o cuadernos que aún se conservan. En menor medida que entre las canciones profanas, los ciegos también difunden en pliegos de cordel temas religiosos, fundamentalmente los gozos de los Santos.

El resultado más extendido en cualquier tipo de innovación es la ampliación del repertorio local. En las modificaciones y de forma más asidua entre las canciones religiosas, se produce también la ampliación de la canción por la adición de estrofas nuevas. La sustitución se da en aquellas canciones de creación periódica y escasamente en otro tipo de innovaciones.

CUADRO 2

INNOVACION POR CLASE DE CANCION. Clase 1.1.1. (De Cuna)					
LOCALIDAD	Nº	TIPO INNOVACION	AGENTE INNOVADOR	FECHA	INTERPRETES-LUGAR DE INTERPRETACION
Cendejas del Padrastro	222	Modificación	Intérprete	Al cantar	Mujeres-casa

CUADRO 3

INNOVACION POR CLASE DE CANCION. Clase 1.1.2. (Infantiles)					
LOCALIDAD	Nº	TIPO INNOVACION	AGENTE INNOVADOR	FECHA	INTERPRETES-LUGAR DE INTERPRETACION
Agora	29	Prestamo	Catequista	Años 30	Niños-ronda casas
	18	"	Forastera	"	Niñas-calle/casa
Bustares	132	"	Maestra	Postguerra	Niñas-calle
	167	"	"	"	Niñas-Escuela
Cendejas del Padrastro	223	"	"	1921-1933	"
	225	"	"	"	"
	231	"	"	"	"
	235	"	"	"	"
	239	"	"	"	"
	255	"	"	"	"
Cogolludo	274	"	"	?	"

CUADRO 4

INNOVACION POR CLASE DE CANCION. Clase 1.1.3.a (Ronda de Mozos)					
LOCALIDAD	Nº	TIPO INNOVACION	AGENTE INNOVADOR	FECHA	INTERPRETES-LUGAR DE INTERPRETACION
Budia	115	Modificación	Intérpretes	Al cantar	Hombres-calle/casas
Bustares	127	"	"	"	"
Castejón de Henares	217	"	"	"	"
Cendejas del Padrastro	228	"	"	"	"
Corduente	282	"	"	"	"
Chiloeches	295	"	"	"	"
La Huerce	373	"	"	"	"
Illana	380	"	"	"	"
Irueste	391	"	"	"	"
Majaelrayo	404	"	"	"	"
Mirabueno	450	"	"	"	"
Pastrana	494	"	"	"	"
Peñalver	501	"	"	"	"
Pinilla	531	"	"	"	"
Selas	568	"	"	"	"
Solanillos	589	"	"	"	"
Tendilla	675	"	"	"	"
Tierzo	691	"	"	"	"
Valdesotos	729	"	"	"	"
Viana de Jadraque	789	"	"	"	"
Villanueva de Alcorón	801	"	"	"	"
Yebra	839	"	"	"	"
Yélamos	852	"	"	"	"

CUADRO 5

INNOVACION POR CLASE DE CANCION. Clase 1.1.4. (De Boda)					
LOCALIDAD	Nº	TIPO INNOVACION	AGENTE INNOVADOR	FECHA	INTERPRETES-LUGAR DE INTERPRETACION
Algora	22	Modificación	"coplero local"	en cada boda	Mozas-lugar convite
El Espinar (Campillo de Ranas)	179	"	?	"	? (Cambios detectados en los cuadernos)
	183	"	?	"	
	289	"	"coplero local"	"	
Checa	426	"	"	"	Mozos-Casa novios
La Mierla	462	"	"	"	Mozas-lugar del convite
Ocentejo	513	"	"	"	Mozos-Casa novios
Peralejos de las Truchas					Mozos-casa novia/convite

CUADRO 6

INNOVACION POR CLASE DE CANCION. Clase 1.2.1.a (Ciclo Invierno: Navidad)					
LOCALIDAD	Nº	TIPO INNOVACION	AGENTE INNOVADOR	FECHA	INTERPRETES-LUGAR DE INTERPRETACION
Chiloeches Illana	293 379	Modificación "	Maestro Rondalla - Jaraices	Años 80 "	Mozos/as-calle/casas Pastores-casas

CUADRO 7

INNOVACION POR CLASE DE CANCION. Clase 1.2.1.b (Ciclo Invierno: Carnaval)					
LOCALIDAD	Nº	TIPO INNOVACION	AGENTE INNOVADOR	FECHA	INTERPRETES-LUGAR DE INTERPRETACION
Cogolludo	265	Recreación	C. Vicente	Final Años 70	Mujeres-Iglesia
	266	"	"	"	Mujeres-Calle
	267	"	"	"	"
Peralejos de las Truchas	271	Modificación	mozas	al cantar	Mozas- Calle
	521	Recreación	Mozos	anualmente	Mozos-Calle
	521bis	"	"	"	"

CUADRO 8

INNOVACION POR CLASE DE CANCION. Clase 1.2.2. (Ciclo de Primavera)					
LOCALIDAD	Nº	TIPO INNOVACION	AGENTE INNOVADOR	FECHA	INTERPRETES-LUGAR DE INTERPRETACION
Alcoroches	9	Modificación	Srs. Mielgo	Final años 60	Mozos-Calle/casas
Pastrana	496	"	Fco. Cortijo	años 70	"
Sigüenza	581	"	La rondalla	?	"

CUADRO 9

INNOVACION POR CLASE DE CANCION. Clase 1.3. (De Trabajo)					
LOCALIDAD	Nº	TIPO INNOVACION	AGENTE INNOVADOR	FECHA	INTERPRETES-LUGAR DE INTERPRETACION
Algora	13	Modificación	Intérpretes	Trabajando	Trillador-trillando
Colmenar de la Sierra	281	"	"	"	Segador-segando
El Espinar (Cam-pillo de Ranas)	181	"	"	"	"
Solanillos del Extremo	632	"	"	"	"

CUADRO 10

INNOVACION POR CLASE DE CANCION. Clase 1.4. (Entretenimiento, Veladas,...)					
LOCALIDAD	Nº	TIPO INNOVACION	AGENTE INNOVADOR	FECHA	INTERPRETES-LUGAR DE INTERPRETACION
Algora	19	Préstamo	Ciegos	?	Hobres/mujeres- ?
Casar de Tala-manca	215	"	"	?	"
Candejas del Padrastro	237	"	"	?	"
	247	"	"	?	"
	253	"	"	?	"
	258	"	"	?	"
	343	"	"	?	"
Gualda	367	Recreación	Pastor	años 20	"
La Huerce					
Robledo de Corpes	539	Préstamo	Ciegos	?	"
	543	"	"	?	"
San Andrés del Congosto	549	"	"	?	"
Solanillo del Extremo	583	"	"	?	"
Somolinos	642	"	?	?	"
Sotodosos	670	"	Soldados	Guerra de 1936	"
Valfermoso de Tajuña	733	"	Ciegos	?	"
Valtablado del Río	773	"	"	?	"
	776	"	"	?	"
	784	"	"	?	"
Villanueva de Alcorón	814	"	"	?	"
	817	"	"	?	"

CUADRO 11

INNOVACION POR CLASE DE CANCION. Clase 2.1.1. (Navidad)					
LOCALIDAD	Nº	TIPO INNOVACION	AGENTE INNOVADOR	FECHA	INTERPRETES-LUGAR DE INTERPRETACION
Bochones	114	Préstamo	Cura	Postguerra	Hombres-Mujeres-Iglesia
Bustares	122	"	"	1945	"
Fuentelahiguera de Albatajes	319	"	Sacristán	Postguerra	Mozos-Mozas-Iglesia
	320	"	"	"	"
Milmarcos	430	"	Maestra	"	Hombres-Mujeres-Iglesia
	436	"	"	II República	"
	443	"	"	"	"
	445	"	"	"	"
	446	"	"	"	"
	447	"	"	"	"
Mirabueno	452	"	Cura	Postguerra	"
	453	Modificación	"	"	"
Ocentejo	470	Préstamo	Sacristán	"	"
	471	"	Maestra	"	Iglesia (Poco difundido)
Terzaga	687	"	Sacristán	?	Mozas-Iglesia
	688	"	"	?	"
Valfermoso de Tajuña	754	"	Maestra	Postguerra	Hombres-Mujeres-Iglesia
	766	"	"	"	"
Villanueva de Alcorón	813	"	Cura/Sacristán	Años 50	"
	843	"	"	Años 30	"
	845	"	"	"	"
	850	"	"	"	"

CUADRO 12

INNOVACION POR CLASE DE CANCION. Clase 2.1.2. (Cuaresma)					
LOCALIDAD	Nº	TIPO INNOVACION	AGENTE INNOVADOR	FECHA	INTERPRETES-LUGAR DE INTERPRETACION
Algora	11	Préstamo	Maestra	Años 40	Chicos escuela-calle
	16	"	Forastera	años 30	Mozas-Iglesia
Bustares	169	"	Cura	Finales 50	Mujeres-Procesión
El Espinar (Cam pillo de Ranas)	180	Modificación	Maestra	Finales 40	Niñas escuela-calles
	205	"	Mozas	1950	Mozas-calle
El Ordial	473	Préstamo	Ciegos	?	"
Solanillos del Extremo	597	"	Cura	Años 50	Mozas-Iglesia
	598	"	"	"	"
	599	"	"	"	"
	600	"	"	"	"
	601	"	"	"	"
Terzaga	681	"	Sacristán	Postguerra	"

CUADRO 13

INNOVACION POR CLASE DE CANCION. Clase 2.1.3. (Semana Santa)					
LOCALIDAD	Nº	TIPO INNOVACION	AGENTE INNOVADOR	FECHA	INTERPRETES-LUGAR DE INTERPRETACION
Algora	20	Préstamo	?	Años 30	Mozas -Procesión
Bochones	109		cura	Postguerra	Mujeres-hombres-Iglesia
	111	"	"	"	"
	112	"	"	"	"
Bustares	129	"	"	1945	Mozas- Iglesia
	139	"	"	"	"
	145	"	"	"	(Se conserva escrito)
	146	"	"	"	Mozas- Iglesia
El Espinar (Cam- pillo de Ranas)	187	Modificación	mozas	?	Mozas-Calle/casa
	188	"	"	1949	"
	189	"	"	1946	"
Orea	476	Préstamo	cura	?	Mujeres-procesión
	477	"	maestra	Años 30	"
	478	"	cura	1º de siglo	"
Solanillos del Extremo	602	"	"	Años 50	Mujeres-Iglesia
	603	"	"	"	"
	606	"	"	"	"
	615	"	"	"	"
	626	"	"	"	"
	634	"	"	"	Mujeres-procesión
Sotodosos	648	"	"	Años 40	Hombres-procesión
	672	"	hermana cura	Años 30	Mujeres-Iglesia

CUADRO 14

INNOVACION POR CLASE DE CANCION. Clase 2.1.4. (Pascua de Resurrección)					
LOCALIDAD	Nº	TIPO INNOVACION	AGENTE INNOVADOR	FECHA	INTERPRETES-LUGAR DE INTERPRETACION
Algora	28	Préstamo	cura	Años 30	mozas-procesión
Bochones	113	"	"	"	mujeres-procesión
Bujalaro	121	Modificación	cura/maestro	?	mozas procesión
Bustares	143	Préstamo	mozas del ramo	Postguera	"
El Espinar (Cam- pillo de Ranas)	201	Modificación	"	1950	mozas-procesión/Iglesia
La Mierla	427	"	coplero local	?	mozas-procesión
Peralveche	526	Préstamo	cura	Principio siglo	mozas-procesión/Iglesia
San Andrés del Congosto	559	"	mozas del ramo	?	mozas-iglesia

CUADRO 15

INNOVACION POR CLASE DE CANCION. Clase 2.2. (Cantos a la Virgen)					
LOCALIDAD	Nº	TIPO INNOVACION	AGENTE INNOVADOR	FECHA	INTERPRETES-LUGAR DE INTERPRETACION
Algona	29	Préstamo	Maestra	años 40	Mujeres-Iglesia
Alustante	38	"	sacristán	?	Mozas-Iglesia
	39	"	"	?	"
Bustares	164	"	misionero	Postguerra	Mujeres- Iglesia
Cendejas del		"			"
Padrastró	220	"	cura	?	"
Gualda	326	"	sacristán/cura	?	"
	354	"	"	?	"
	355	"	"	?	"
Milmarcos	429	"	cura	?	Hombre/mujer-procesión
Mirabueno	454	Modificación	"	1945	Hombre/mujer-Iglesia
	456	Recreación	misionero	años 40	"
Molina de					"
Aragón	457	Recreación ?	organista	Principio siglo	"
Pastrana	496	Modificación	Fco. Cortijo	?	mozos-puerta Iglesia
Selas	569	Recreación	cura	1912	Mijeres-Iglesia
	571	"	cura/maestro	"	"
Sotodosos	652	"	V. Garrido	1924	"
Tendilla	678	Modificación	rondalla	actualmente	Hombres/mujeres-Iglesia
Terzaga	680	Préstamo	sacristán	Postguerra	mozas-Iglesia
	682	"	"	"	"
Tortuera	707	"	hijas de María	?	mujeres-Iglesia
Villanueva de					"
Alcorón	812	"	cura	años 50	"

CUADRO 16

INNOVACION POR CLASE DE CANCION. Clase 2.3. (Cantos a los Santos)					
LOCALIDAD	Nº	TIPO INNOVACION	AGENTE INNOVADOR	FECHA	INTERPRETES-LUGAR DE INTERPRETACION
Alcoroches	8	Modificación	Intérpretes	anualmente	Hombre/mujer-calle
Algona	21	Préstamo	Ciegos	"	mujeres-Iglesia
Alustante	39	"	Sacristán	?	Mozas- Iglesia
	39bis	"	"	?	"
Megina	416	Modificación	Intérpretes	anualmente	Devotos-puerta Iglesia
Zaorejas	418	Préstamo	Soldado	Postguerra	mujeres-Porcesión
	847	"	Ciegos	años 30	"

CUADRO 17

INNOVACION POR CLASE DE CANCION. Clase 2.4. (Rogativas)					
LOCALIDAD	Nº	TIPO INNOVACION	AGENTE INNOVADOR	FECHA	INTERPRETES-LUGAR DE INTERPRETACION
Angón Sienes	43 578	Recreación Modificación	Maestra Julia Rodrigo	Postguerra "	Mujeres-Ermita "

CUADRO 18

INNOVACION POR CLASE DE CANCION. Clase 2.5. (De Animas)					
LOCALIDAD	Nº	TIPO INNOVACION	AGENTE INNOVADOR	FECHA	INTERPRETES-LUGAR DE INTERPRETACION
Terzaga	685	Préstamo	sacristán	?	Mozas-Iglesia

CUADRO 19

TIPO DE INNOVACION: MODIFICACION					
CLASE DE CANCION	TOTAL CANCIONES	AGENTE INNOVADOR	PROCESO		RESULTADO
			Introducción	Creación	
1.1.1.	1	intérprete		si	amplía repertorio
1.1.3.A	1	libros cantares	si		"
	22	intérprete		si	"
1.2.1.a	1	maestro		si	"
	1	grupo Jaraices		si	sustitución
1.2.2.a	3	particulares		si	amplía texto
1.1.4.	4	especialistas		si	sustitución
	1	intérprete		si	"
	2	especialista?		si	"
1.3.1.	1	intérprete	si		amplía repertorio
	3	intérprete		si	"
2.1.1.	1	cura		si	amplía texto
2.1.2.	1	mozas	si?		"
	1	maestra		si	amplía repertorio
2.1.3.	3	mozas		si	sustitución
2.1.4.	1	mozas	si?		amplía texto
	1	cura-maestro		si	"
	1	coplero local		si	"
2.2.	1	Fco. Cortijo		si	"
	1	rondalla	si		nuevos instrum.
2.3.	2	intérpretes		si	amplía texto
2.4.	2	vecina		si	amplía repertorio

CUADRO 20

TIPO DE INNOVACION: RECREACION					
CLASE DE CANCION	TOTAL CANCIONES	AGENTE INNOVADOR	PROCESO		RESULTADO
			Introducción	Creación	
1.2.1.	3	vecina local.		si	amplía repertorio
	2	mozos		?	sustitución
1.4.	1	pastor local.		si	amplía repertorio
2.2.	1	misionero		si	"
	1	cura		si	"
	1	organista		si?	"
	2	cura-maestro		si	"
2.4.	1	maestra		si	"

CUADRO 21

TIPO DE INNOVACION: PRESTAMO					
CLASE DE CANCION	TOTAL CANCIONES	AGENTE INNOVADOR	PROCESO		RESULTADO
			Introducción	Creación	
1.1.2.	9	maestra	si		amplía repertorio
	1	forastera	si		"
	1	catequista	si		"
1.4.	17	ciego	si		"
	1	soldados	si		"
	1	?	si		"
2.1.1.	13	cura-sacristán	si		"
	9	maestra	si		"
2.1.2.	6	cura	si		"
	1	sacrisán	si		"
	1	catequista	si		"
	1	forastera	si		"
	1	ciego	si		"
	1	cura	si		"
2.1.3.	16	hermana cura	si		"
	1	maestra	si		"
	1	?	si		"
	1	cura	si		"
2.1.4.	3	mozas del ramo	si		"
	2	cura-sacristán	si		"
2.2.	10	misionero	si		"
	1	organista	si		"
	1	hijas de María	si		"
	1	maestra	si		"
	1	sacristán	si		"
2.3.	2	ciego	si		"
	2	soldado	si		"
2.5.	1	sacristán	si		"

4.- AGENTES PRODUCTORES DE INNOVACIONES.

Entre los agentes productores de innovaciones diferenciamos aquellos que están ligados a instituciones y aquellos otros que no lo están (cuadro 22). Estas instituciones son dos: la Iglesia y la Escuela.

Ligados a la Iglesia aparecen en primer lugar los curas y los sacristanes, a quienes contabilizamos juntos el número de innovaciones porque muchas veces no está muy clara la especialización en las tareas de enseñanza de canciones. Probablemente el cura era quien las introducía y el sacristan quien las difundía a través de los ensayos con mozas y mozos. En localidades de importancia, como Molina de Aragón, encontramos la figura del organista independiente de la de sacristan -cuando lo usual es que el sacristan sea al mismo tiempo organista-, como creador de obras nuevas. También ligados a la Iglesia producen innovaciones, aunque en menor medida, los misioneros y asociaciones de fieles como "las Hijas de María".

Relacionados con la escuela, son los maestros y maestras quienes producen innovaciones, dándose también ejemplos de colaboración entre personas de estas dos instituciones -curas y maestros- para la creación de textos.

Fuera de estas instituciones la variedad de agentes es mucho más amplia: ciegos, especialistas locales, los propios intérpretes -mozas o mozos, rondadores, trilladores, segadores, las madres cuando duermen a sus hijos...-, soldados y personas aisladas que en un momento determinado introducen innovaciones bien por modificación, recreación o préstamo.

Como puede observarse en el cuadro 22 cada uno de estos grupos de agentes puede considerarse especializado en una clase de canción y en un tipo de innovación:

1.- Curas y sacristanes: por orden de mayor a menor, producen innovaciones en cantos interpretados dentro del templo y ligados a rituales litúrgicos: de Semana Santa, de Navidad, de la Virgen y en menor medida en los de Cuaresma -que se cantan en la calle- y Pascua de Resurrección- que como sabemos pertenecen al repertorio de las mozas y lo más habitual es que entre ellas se las difundan de una forma organizada-, las dedicadas a los santos y las de ánimas.

De las 53 innovaciones que producen todas son préstamos excepto una, que se debe a una modificación por adición de nuevas estrofas a un cantar ya conocido en la localidad (nº 453).

2.- Otros agentes ligados a la Iglesia: misioneros, organistas e hijas de María, se nos presentan especializados en canciones dedicadas a la Virgen, cantadas en distintos actos marianos dentro del templo, que toman prestadas del exterior e introducen en sus respectivas localidades. Una de ellas es una recreación ejecutada por un misionero (nº 456)

3.- Los maestros y maestras innovan principalmente las canciones infantiles escolares y los villancicos, pero también, esporádicamente, realizan innovaciones en rondas de Navidad, canciones de Cuaresma, de Semana Santa, a la Virgen y en rogativas. En total son 24, de las que 21 son préstamos, 2 modificaciones por adición de estrofas a una canción y una recreación.

Los ejemplos de colaboración entre curas y maestros se aprecian en una modificación por adición de estrofas nuevas a una canción de Pascua de Resurrección (nº 121) y en una recreación de otra dedicada a la Virgen, en una advocación local (nº 569).

4.- ciegos y otros vendedores de pliegos de cordel: a ellos se debe un total de 20 innovaciones por préstamo consistentes en romances vulgares introducidos en la localidad por medio de la venta de pliegos y por la interpretación de los mismos. La mayoría de ellos son romances novelescos de amores o crímenes cuya práctica musical no se asocia a ninguna actividad determinada y, en menor cantidad, de vidas y milagros de santos, cantados el día de su fiesta, o de

Semana Santa y Cuaresma.

5.- especialistas o "copleros" locales: son personas con capacidad reconocida por los vecinos de una localidad y a veces por los de una comarca, para crear cantares -suelen ser hombres con ingenio y buenos cantantes- a los que acuden los distintos grupos de intérpretes en ocasiones concretas para solicitarles que escriban letras acordes con la circunstancia a la van destinadas, generalmente una boda o cualquier otra ronda con un fin determinado. Las innovaciones que producen son en consecuencia, modificaciones de textos adaptados a la música propia de cada contexto. En el catálogo de canciones estudiado, ocho modificaciones son debidas a especialistas locales: siete son cantares de boda y una es la ampliación de un cantar de Pascua de Resurrección realizado por el especialista de motu proprio.

6.- los intérpretes: aquí se engloban grupos sociales diferentes cuyas innovaciones, al igual que las de los especialistas locales, consisten en modificaciones de textos, pero se diferencian de aquellos en que son compositores esporádicos. Estas modificaciones se realizan siguiendo procesos variados:

- individualmente, de una forma improvisada a lo largo de una interpretación (rondadores, segadores, trilladores, labradores, las mujeres al dormir a los niños, las mozas manteando al pelele...)
- individualmente pero de una forma premeditada. Así sucede con

los cantares que están asociados a un ritual festivo como las dedicadas al Santo Patrón en las fiestas locales de Alcoroches y Megina o en bodas de allegados en las que se tiene un interés especial por dedicar un cantar a los novios, a modo de "regalo". Los cantares de Alcoroches y Megina, efímeros, pues son renovados en cada fiesta, son compuestos como una ofrenda, con sumo cuidado por cada uno de los vecinos que desean participar en el acto porque, de una forma no declarada, entran en competición con los otros de ese mismo año y con los de los años anteriores.

- composiciones en grupo de mozas o de mozos. Las mozas se reúnen para componer cada año un cantar para el Domingo de Ramos que interpretan pidiendo a los vecinos para la cera del Monumento del Jueves Santo (nº 187, 188 y 189 de los que ya hemos hablado) o introducen canciones tomadas en préstamo de localidades vecinas, donde las aprenden cuando se desplazan a ellas para hacer la cuestación cuaresmal (nº 143, 201 y 559). También puede deberse a las mozas la modificación por adición de estrofas nuevas detectada al comparar dos cuadernos, en una canción de Cuaresma de El Espinar.

Entre los hombres, el ejemplo lo encontramos en Peralejos de las Truchas, quienes se reunían, principalmente los mozos, para elaborar o introducir nuevas canciones para el carnaval (nº 521 y 521 bis).

7.- personas aisladas que, también de forma esporádica, introdu-

cen innovaciones por modificación, recreación o préstamo -son las más frecuentes-. Estas personas enseñan sus innovaciones mediante la práctica musical o a través de la escritura para que otros lo aprendan, pero ellos no son los intérpretes habituales. Entre ellas las hay que, nacidas en el pueblo -en el cuadro nº las denominamos "vecinos"-, consiguen una formación académica superior a la del resto de sus vecinos o que por su oficio o circunstancias concretas viajan más -segadores, el soldado de Megina que a su regreso de la guerra enseñó canciones aprendidas en otro lugar (nº 418)- y gente venida de fuera -a quienes llamamos "forasteros"-: directores de rondallas actuales o personas que por diversas circunstancias pasan o, mejor dicho, pasaron en el pueblo una temporada larga. En este grupo incluimos a los soldados que permanecieron durante la última guerra en el frente de la provincia de Guadalajara (nº 670).

En conclusión, observamos que son diferentes los tipos de innovación producidos por individuos pertenecientes a la comunidad que asume como propio y practica un repertorio musical y los producidos por agentes externos a ella, pero con la que mantienen contactos de diferente tipo.

Entre los primeros -especialistas locales, cantores y algunas personas aisladas que en determinado momento intervienen en el proceso evolutivo e innovador del cancionero local- predomina la modificación, a la que consideramos el grado más bajo de

CUADRO 22

SUJETOS O INSTITUCIONES INTRODUCTORES DEL CAMBIO						
INSTITUCION	SUJETO		CLASE	Nº DE CAMBIOS	TIPO DE CAMBIO	
IGLESIA	Cura-Sacristán		2.1.1.	13	Préstamo=12 Modificación=1	
			2.1.2.	7	Préstamos	
			2.1.3.	16	"	
			2.1.4.	3	"	
			2.2.	12	"	
			2.3.	2	"	
			2.5.	1	"	
	Misionero		2.2.	2	Préstamo=1 Recreación=1	
	Organista		2.2.	1	Recreación	
	Hijas de María		2.2.	1	Préstamo	
ESCUELA	Maestro/a		1.1.2.	10	Préstamos	
			1.2.1.	1	Modificación	
			2.1.1.	9	Préstamos	
			2.1.2.	2	Préstamo=1 Modificación=1	
			2.1.3.	1	Préstamo	
			2.2.	1	"	
			2.4.	1	Recreación	
	Maestro/Cura		2.1.4.	1	Modificación	
			2.2.	1	Recreación	
	Ciegos		1.4.	17	Préstamos	
			2.1.2.	1	"	
			2.3.	2	"	
	Especialistas locales		1.1.4.	5	Modificaciones	
			2.1.4.	1	"	
	Intérpretes		1.1.1.	1	Modificación	
			1.1.3.a	23	"	
			1.2.1.	3	Préstamos	
			1.3.1.d	1	Modificación	
			1.3.1.e	3	"	
			1.4.	1	Recreación	
			2.1.2.	1	Modificación	
			2.1.3.	3	"	
			2.1.4.	3	Préstamo=1 Modificación=2	
	2.3.	2	Modificación			
	P a r t i c u l a r e s	Forasteros		1.1.2.	1	Préstamo
				1.2.1.a	1	Modificación
				1.4.	1	"
				2.1.2.	1	"
				2.1.3.	1	"
				2.2.	1	"
					Vecinos	
	1.2.2.	2	Modificación			
2.2.	2	"				
2.3.	1	(Mod. instrumen.) Préstamo				
2.4.	1	Recreación				

innovación. Los cambios formales, al estar sujetos a normas tradicionales, son perceptibles generalmente a largo plazo y reflejan la evolución de la sociedad en la aparición de nuevos temas, en el nuevo tratamiento dado a los temas tradicionales y en el lenguaje literario. Por otro lado, entre los agentes externos - individuos ligados a instituciones religiosas y docentes y los transeúntes-, la innovación más común es el préstamo y, en mucha menor medida, la recreación.

Sin embargo, existen ejemplos que dan testimonio de la complejidad de las relaciones entre estos dos grupos: de una parte las modificaciones realizadas por los agentes externos regidas por los esquemas tradicionales - temática, estructura poética y musical- ya que, por lo general, son adiciones de nuevas estrofas a textos ya existentes, muestran la conexión de estos individuos con la comunidad de cantores, pues aunque, con frecuencia son forasteros, suelen tener un mismo origen socio-cultural; de otra parte, las innovaciones que, desde el interior introducen préstamos y reinterpretaciones evidencian la movilidad de las gentes de los pueblos y el conocimiento e interés por la música del exterior que, previa selección, adaptan para incluirla en su cultura.

5.- INCIDENCIA DE LAS INNOVACIONES EN EL REPERTORIO DE CADA GRUPO DE INTERPRETES Y EN RELACION CON EL ESPACIO EN EL QUE SE CANTA.

Resumiendo la variable "intérpretes" de los cuadros 2 a 18 obtenemos los siguientes resultados:

Niños-niñas: clase de canción: 1.1.2. = 4
 1.1.2.e. = 7
 1.2.1. = 2
 TOTAL = 13

Mozas: clase de canción: 1.1.4. = 1
 1.4. = 2
 2.1.1. = 5 (tres de ellos cantados
 por mozos y mozas juntos)
 2.1.2. = 9
 2.1.3. = 8
 2.1.4. = 7
 2.2. = 4
 2.3. = 2
 2.5. = 1
 TOTAL = 39

Mujeres: clase de canción: 1.1.1. = 1
 1.2.1.a. = 3
 2.1.2. = 1
 2.1.3. = 10
 2.1.4. = 1

374

2.2.	=	11
2.3.	=	2
2.4.	=	2
TOTAL	=	31

Hombres y mujeres: clase de canción: 1.1.3.a. = 1

1.4.	=	19
2.1.1.	=	17
2.1.3.	=	3
2.2.	=	5
2.3.	=	2
TOTAL	=	47

Mozos: clase de canción: 1.1.4. = 4

1.2.1.a.	=	1
1.2.1.b.	=	2
1.2.2.	=	3
2.2.	=	1
TOTAL	=	11

Hombres (mozos o casados): clase de canción: 1.1.3. = 23

1.2.1.	=	1
1.3.1.d.	=	1
1.3.1. e	=	3 (6)
2.1.3.	=	1
TOTAL	=	29

Si analizamos la incidencia de las innovaciones en el repertorio de cada grupo de intérpretes observamos que el que acoge más innovaciones es el cancionero específicamente femenino de carácter religioso y, especialmente, aquel que pertenece y es cantado por las mozas en Cuaresma, Semana Santa y Pascua de Resurrección. Este cancionero religioso se canta en tres espacios diferentes:

- el templo (iglesia o ermita) es el lugar en el que se ejecutan más de la mitad de estas canciones (47)
- las calles, recorridas en procesión, acogen a las de Semana Santa, Pascua de Resurrección y gozos de los santos (11 canciones)
- la calle también, es el lugar donde se cantan las canciones de cuetación de Cuaresma y más concretamente, el límite de este espacio común, público, y el espacio privado de la casa, cuando se va pidiendo de puerta en puerta a los vecinos.

En el ámbito privado de la vivienda las innovaciones son menos frecuentes, localizándose únicamente en las canciones de cuna y, en el repertorio de las mozas de los pueblos serranos del NO. provincial, en las despedidas a la novia, si bien en este caso aunque el espacio sea privado, el contexto es público, reduciéndose siempre a modificaciones de los textos.

El repertorio de canciones interpretadas tanto por los hombres como por las mujeres es igualmente pródigo en innovacio-

nes. En él destacan las coplas vendidas por los ciegos en pliegos de cordel y los villancicos cantados durante los actos litúrgicos de la Navidad. La interpretación de coplas de ciego no está asociada a un espacio concreto, pero del resto de canciones sobresale por su cantidad, el grupo que es cantado en la iglesia -dos de ellas en el límite entre la iglesia y la calle, en la puerta-, una en la calle, pero en un contexto religioso -en procesión- y otra en el baile que, según la época del año, era en la plaza o en un local cerrado.

Las canciones propiamente masculinas (de mozos o casados) son predominantemente festivas y van unidas a un espacio público -cantares de baile, de carnaval, taberna...- o semipúblico como los mayos, las diferentes rondas o los cantares de boda, interpretados delante de la casa de la persona a la que se dedica el cantar. También son fundamentalmente masculinos los cantares de trabajo recogidos en el catálogo, cantados en el campo. Los pocos religiosos con innovaciones que pertenecen a su repertorio, se ejecutan fuera de la Iglesia, bien sea en las puertas -caso de los Mayos a la Virgen- o en procesión -rosario nocturno de Sotodosos.

Finalmente las canciones innovadoras pertenecientes al cancionero infantil se cantan en la escuela, en la calle jugando al corro o, cuando se trata de canciones religiosas, haciendo cuestaciones y desfilando acompañando al sacerdote.

6.- PERSISTENCIA Y CAMBIOS FUNCIONALES.

Del conjunto de canciones que presentan innovaciones en el catálogo que estamos analizando, persisten en la actualidad aproximadamente un 45'7 %, porcentaje más elevado que el que se refiere a la persistencia del total del cancionero que, como ya hemos dicho es el 17'4%. Esta persistencia ha traído consigo, a su vez, unos cambios funcionales, espaciales, en los intérpretes o en los instrumentos musicales (cuadro nº 7) que vamos a analizar.

Hay que resaltar que la mayoría de ellas son canciones profanas y que es también en este tipo de cantos en donde se ha producido el mayor cambio contextual y funcional. Destacan las 23 rondas en las que se han contabilizado cantares con innovaciones y los pliegos de cordel, con las matizaciones que más adelante explicaremos. El resto lo constituyen ocho temas: dos canciones infantiles, una ronda de boda, dos rondas de Nochebuena, cantares al pelele, un mayo y las Sanjuaneras de Sigüenza. Las canciones religiosas que conforman algo más de un tercio de las persistencias, son principalmente canciones a la Virgen y, en menor medida, Villancicos, canciones de Semana Santa, cantos a los santos y rogativas de lluvia.

Los cantos sagrados tanto por su temática como por el

contexto en el que se ejecutan que, como hemos visto forman el bloque más numeroso de cantos con innovaciones, cuando persisten lo hacen sin que apenas se produzcan cambios funcionales. Por ejemplo, siguen siendo cantados por los mismos intérpretes: las mujeres de distinta edad aunque predominen las mayores y en el mismo espacio en que tradicionalmente se han cantado.

Un cambio muy común en todo el cancionero acaecido entre los agentes que cantan un tema musical y que lo encontramos representado en cinco ejemplos de cantos con innovaciones que persisten en la actualidad, es el traspaso de canciones propias de los mozos a las rondallas, generalmente mixtas, infantiles o juveniles, organizadas bajo las órdenes de un director, o a los grupos de inspiración folklórica. Se trata de cuatro rondas -dos de Nochebuena, una de mayo y otra de San Juan- y una Salve a la patrona del pueblo.

Pero el cambio fundamental acaecido en lo relativo a los intérpretes es su envejecimiento. Aunque se continúa manteniendo la diferenciación de los repertorios por sexo, ha ascendido considerablemente la edad de los usuarios de este cancionero, tanto femeninos como masculinos. Los romances infantiles han pasado al recuerdo y a la práctica esporádica de las mujeres mayores y los cantos religiosos de las mozas son cantados también por casadas y no por sus hijas. Lo mismo sucede entre los hombres: los cantares de ronda, fundamentalmente de mozos, son interpretados casi en su

mayoría por los hombres mayores que rondaron en su juventud. Esto significa que el sistema de transmisión de conocimientos ha sido interrumpido o, en el caso de las rondallas, se ha substituido por una enseñanza con un sistema de organización diferente, ya no estructurada por sexos y edades, sino dirigida por el director de la misma.

Los cambios en el espacio son también significativos. Volvemos a observar que son las canciones religiosas las que siguen manteniéndose en su espacio tradicional: el templo y las procesiones. Las rondallas actuales sustituyen las rondas por actuaciones sobre un escenario, manteniendo en muchas ocasiones la fecha a la que se liga la canción. Sin embargo, el cambio más importante en este aspecto es el hecho de que la casa y el ambiente familiar se ha constituido en el reducto en el que se conservan romances infantiles, coplas de ciego, cantares de ronda y de boda, cantares de aguinaldos de Navidad, interpretados cada vez más esporádicamente de forma individual unos, pues quienes más conocimiento tienen de ellos son las personas mayores, o en fiestas familiares y entre amigos, si se presenta la ocasión, otros. Es este recluimiento en ambientes privados de canciones que se cantaban en espacios abiertos y públicos una manifestación clara del cambio de funcionalidad de la música tradicional como consecuencia de las transformaciones en las formas de vida en las últimas décadas.

CUADRO 23

PERSISTENCIA Y CAMBIOS			
CLASE	Nº DE CANCION	LOCALIDAD	CAMBIOS EXPERIMENTADOS
2.3.	8	Alcoroches	Gaita y tambor por saxo y caja
2.2.	10	Algora	Modo de transmisión interrumpido
2.1.4.	27	"	Cantan: antes las mozas, ahora mujeres
2.2.	38	Alustante	Modo de transmisión interrumpido
2.3.	39	"	"
2.3.	40	"	"
2.1.1.	114	Bochones	"
1.1.2.e	132	Bustares	"
1.1.2.e	167	"	"
2.2.	220	Cendejas	-----
1.2.1.	265	Cogolludo	-----
1.2.1.	266	"	"
1.2.1.	267	"	"
1.2.1.	269	"	"
1.1.4.	289	Checa	Modo de transmisión interrumpido
1.2.1a	293	Chiloeches	Canta rondalla de voces mixtas
2.1.1.	319	Fuentelahiguera	Modo de transmisión interrumpido
1.2.1.	379	Illana	Nuevo contexto, melodía e intérpretes
2.2.	429	Milmarcos	-----
2.1.1.	453	Mirabueno	"
2.2.	454	"	"
2.2.	456	"	"
2.1.1.	470	Ocentejo	"
2.1.1.	471	"	Modo de transmisión interrumpido
2.1.3.	476	Orea	-----
2.1.3.	478	"	"
1.2.2a	491	Pareja	Nuevo contexto e intérpretes
2.2.	496	Pastrana	"
2.1.4.	526	Peralveche	Cantan: antes las mozas, ahora mujeres
2.2.	571	Selas	-----
2.4.	578	Sienes	Se interpreta esporádicamente
1.2.2.	581	Siguenza	Canta rondalla de voces mixtas
2.1.3.	602	Solanillos	-----
2.1.3.	603	"	"
2.1.3.	634	"	Cantan: antes las mozas, ahora mujeres
2.2.	648	Sotodosos	-----
2.2.	652	"	"
2.2.	678	Tendilla	Canta la rondalla

Los pliegos de cordel y los romances tradicionales se interpretan individualmente de forma cada vez más esporádica (números 19, 215, 237, 247, 253, 258, 343, 549, 583, 733, 766, 784, 814, 817).

Las rondas que continúan haciéndose son esporádicas y han pasado de ser sólo de mozos a estar formadas por hombres de todas las edades y estado civil.

La interpretación de los cantares por las rondallas trae consigo además de los cambios en los intérpretes y en el espacio en que se ejecutan las canciones, cambios formales en el sonido para adaptarse a los nuevos cantores: voces mixtas y polifonía, la fijación de una determinada estructura rítmica y melódica, la aparición de nuevos instrumentos no tradicionales en determinados cantares y la práctica musical no ligada a una fecha o a una actividad concreta. La canción se descontextualiza y pierde su funcionalidad originaria para adquirir una nueva y reciente función que es la de identificar a una comunidad con su historia cotidiana reciente, otorgando a algunos de los aspectos que la conformaban - a aquellos que la propia comunidad considera más dignos de representarla -la categoría de bien cultural patrimonial susceptible, por lo tanto, de ser conservado. La música suele ser uno de estos aspectos; pero no toda la música que se interpreta en una localidad adquiere esa categoría, sino fundamentalmente aquella que tuvo una importante función socializadora y que se interpretaba en espacios públicos que es lo que sucede con las canciones de ronda de todo tipo.

1. Margit Frenk Altorre "Vida y supervivencia de la canción popular", en Estudios sobre lírica antigua. Madrid, Edit. Castalia, 1978. pag. 66-67

2. Julio Caro Baroja. Ensayo sobre la literatura de cordel. Madrid, Círculo de lectores, 1988 pag. 71. También son interesantes el estudio de M^a Cruz García de Enterría Sociedad y poesía de cordel en el barroco. Madrid, Taurus, 1973 y el de Luis Díaz Viana Palabras para vender y cantar. Literatura popular en la Castilla de este siglo. Valladolid, Ambito, 1987

3. citado por Margit Frenk Alatorre. op. cit., pag. 257

4. así los denomina Luis Díaz en Rito y tradición oral en Castilla y León. Valladolid, Ambito, 1984

CONCLUSIONES

Pocas veces se ha estudiado en nuestro país la música en relación con la cultura que la produce y menos aún se ha observado desde una perspectiva que tenga en cuenta su aspecto dinámico y cambiante y que analice el proceso que lleva a la renovación de un repertorio local. El peso de la escuela creada por Menéndez Pidal, por una parte y la obra y la personalidad de músicos como Federico Olmeda o Gustavo Martínez Torner, por citar algunos de los más significativos, por otra, ha hecho que el cancionero español se haya abordado principalmente desde una perspectiva literaria interesada sobre todo en el análisis de las distintas variantes existentes de temas del romancero tradicional o, en menor medida, en aspectos puramente musicológicos.

Reflejo de esta situación, la bibliografía española, fuera de las recopilaciones de textos y melodías en cancioneros, ofrece información prioritariamente sobre el modo en que se comporta un texto transmitido oralmente y las variantes que se producen en este proceso, aunque, en el campo de los romances vulgares o pliegos de cordel se han publicado estudios sobre su proceso de creación y la relación con la sociedad que los crea y

a la que van dirigidos de gran interés, mientras que los estudios musicológicos son mucho más escasos. La mayoría de las veces ambas perspectivas se han ignorado mutuamente hechándose en falta trabajos interdisciplinares en los que converjan perspectivas literarias, musicales y antropológicas. La mayor parte de la bibliografía sobre el cambio en la música está repartida en diferentes publicaciones periódicas en lengua inglesa y alemana de difícil acceso dado que, cuando se encuentran en bibliotecas españolas -la Biblioteca Nacional y la del Instituto Español de Musicología del CSIC, en Barcelona, son las que ofrecen mayor documentación sobre nuestro objeto de estudio- las colecciones de revistas no siempre están completas. La información en ellas recopilada se ha fundamentado en conceptos formulados desde la antropología cultural al estudio de un área cultural restringida, a una "subcultura" -como denomina Lambardi Satriani al Folklore-, la rural, manifestada en la música que produce o, más exactamente ha producido, que se engloba dentro de una cultura más general, a la que pertenecen también las diferentes "subculturas" urbanas, con algunas de las cuales aquella se relaciona. Ya hemos visto cómo existen abundantes ejemplos de textos escritos por un autor conocido que han pasado a integrar el repertorio de música popular tradicional.

Somos conscientes de que se ha dispuesto de una información parcial, no solo porque la recopilación no fue programada para el estudio específico de la innovación, sino

también por la situación demográfica de la provincia en el momento en que se realizó el trabajo de campo, caracterizada por su baja densidad, la elevada edad de los informantes y, en consecuencia, por el desmantelamiento de la sociedad rural que producía la música recopilada lo que ha condicionado que hayamos tenido que fundamentar la documentación en la memoria de los informantes.

Si bien no podemos hablar de un "punto cero" o punto de partida de la investigación de una forma estricta, marcado por algún tipo de acontecimiento a partir del cual la innovación toma una dirección concreta, si conocemos la profundidad en el tiempo de los datos con los que se ha trabajado a través de la edad de los informantes, pues, como hemos dicho, esto viene marcado por su memoria. Ella nos ha delimitado un periodo de innovación que abarca desde principios de siglo hasta los comienzos de la década de los años setenta.

Comenzamos por definir los términos con los que hemos trabajado: la innovación que nos proponíamos estudiar -aquella que es considerada como tal por los informantes, de la que son conscientes, por conocerse su autor o el momento de su introducción- y los diferentes tipos de innovación detectada según el grado de creación que se da en ellas -modificación, recreación y préstamo- para determinar después las canciones que son o presentan alguna innovación en el catálogo de la provincia de Guadalajara, un 20% del total.

El método de análisis que se ha ensayado nos ha permitido dibujar la complejidad del proceso de innovación aislando los elementos que intervienen en él que nos interesaban:

- clase de canción
- tipo de innovación
- agente innovador
- intérprete
- lugar de ejecución de la música

y conocer las relaciones internas que se establecen entre cada uno de ellos:

- clase de canción-tipo de innovación
 - agente innovador-tipo de innovación-clase de canción
 - tipo de innovación-intérprete-lugar de ejecución
- etc.

Para comprender mejor el nivel de cambio producido en el repertorio local hemos descrito el uso que la sociedad estudiada ha dado a la música y la función que ha cumplido en ella, descubriendo su implicación en diversos aspectos de la cultura: marca el calendario de la sociedad agrícola y las actividades de ocio y de trabajo y refleja la estructura social en estamentos de edad y sexo y la forma de relacionarse entre sí a través de los

distintos repertorios y de los procesos de creación, aprendizaje y difusión. Esta forma de concebir la música encuadra perfectamente con la definición de arte, y por extensión de arte musical, dada por Chrstopher Small al decir que "el arte es esencialmente un proceso por mediación del cual exploramos nuestro medio, tanto el interior como el exterior, y aprendemos a vivir en él" (1). Por ser su objetivo capacitarnos para vivir en el mundo, la experiencia vital del proceso artístico adquiere mucha más importancia que el objeto final lo que favorece que cualquier persona pueda participar activamente en un acontecimiento musical sin necesidad de ser un habil cantante o instrumentista. Es por ello también por lo que existe una escasa diferenciación entre creador-ejecutor-destinatario en la práctica musical, clara manifestación de su función utilitaria, sin descartarse la especialización de algunas personas. Pero al no concebirse como un arte-espectáculo no existe la separación rígida entre esos tres sujetos ni la especialización extremada en cada una de estas tres fases del proceso musical que se da en la música clásica occidental, a veces llamada también "cultura".

La innovación, producida por un individuo o grupo de individuos está motivada, además de por diferentes causas socio-culturales, e incluso políticas, ya señalados por los antropólogos, por el afán inherente a la naturaleza humana de crear y variar. Es una señal de vigencia y de vitalidad de un sistema musical y de un concepto de la música determinado. Sin embargo, el

nivel de innovación varía ya se refiera a la música en sí misma, al repertorio local o a las circunstancias que rodean al fenómeno musical. En los casos estudiados, centrados en los repertorios de cada localidad, atañe a un cambio progresivo de estilo evidenciado en la creación de nuevos textos para melodías tradicionales (modificaciones) o en la introducción de piezas musicales con melodías y estructuras literarias nuevas (préstamo y recreación) relacionados con las modas de los distintos momentos históricos. El resultado que esto produce es o una extinción de una canción al ser sustituida por otra o una ampliación del repertorio, una adición. Es decir, que las músicas existentes se continúan interpretando junto a las nuevas, sometándose a lentas modificaciones a lo largo del tiempo, o se olvidan. Puede ser esta una de las razones por las cuales aún se encuentran pervivencias de canciones del siglo XVI, e incluso medievales, en diferente grado de variación, entre los cantos populares españoles, como lo ponen de relieve los estudios de García Matos o Lothar Siemens (2) aún cuando hayan ido cambiando su función (3).

Las innovaciones de las que se guarda memoria -seguramente una pequeña parte de todas las que se produjeron- fueron aceptadas socialmente, ya que pasaron a integrarse en los hechos sociales propios de cada clase de canción, sustituyendo unas veces a las piezas existentes o simplemente, como sucede en la mayoría de los casos, ampliando el repertorio local. Esto significa que la innovación estudiada se produce dentro del sistema musical

tradicional, ocasionando, como acabamos de decir, un cambio gradual de estilo, pero que no se traduce en la alteración en el modelo de relacionarse música y cultura. A que fueran aceptadas socialmente contribuyó el hecho de que los agentes que la produjeron pertenecían, cuando eran ajenos a la localidad, a instituciones prestigiosas que detentaban el poder y ligadas a la enseñanza institucionalizada de una forma oficial: la iglesia y la escuela, y, cuando eran miembros de la comunidad, porque se trataba bien de personas a las que se les reconocía una mayor cultura académica o bien un gran conocimiento de la cultura local (copleros o especialistas locales).

Si bien aquella primera distinción que hicieron Merriam y Hornbostel entre cambios producidos desde el exterior y los producidos desde el interior de una cultura no aparecen claros y no podemos hablar de una relación rigurosa entre tipo de modificación y clase de canción o agente que la produce, sí se observa una cierta tendencia a esta clase de asociaciones. Mientras que las modificaciones aparecen con más frecuencia en canciones profanas ligadas al cancionero masculino, la mayor parte de las innovaciones por préstamo se producen en el repertorio femenino, tanto de las casadas como de las mozas y en el infantil, es decir, en los grupos sociales con mayor contacto con la iglesia y la escuela, instituciones que conciben la enseñanza como la trasmisión de conocimientos fijos, sujetos a pocas variantes. Las recreaciones, escasamente representadas, son temas que se integran

en fiesta locales "recuperadas" o en cultos a la Virgen y son hechas por compositores esporádicos tanto de procedencia local como forasteros.

En una cultura musical tan imbricada en la experiencia vital, las diferentes fases del proceso musical no se suceden cronológicamente y a veces se diferencian con dificultad. La modificación, cuando es premeditada, se produce en el momento de la creación y se difunde a través de la interpretación sucesiva, pero cuando se improvisa, es en este último momento del proceso musical cuando tiene lugar, pues se crea o se "recrea" sobre modelos ya conocidos en el momento de cantar. La recreación en todos los casos conocidos requiere un momento de composición individual y consciente y posteriormente es enseñada a los diferentes intérpretes. Por último, el préstamo se introduce a través de la enseñanza organizada institucionalmente o entre los grupos de intérpretes, pero también mediante el aprendizaje por observación de los cantantes.

En cuanto al contexto en el que se ejecutan las piezas musicales, la mayor parte son cantadas por un grupo de personas en contextos públicos, para ser escuchados y dirigidos a otros-rondas, bailes, procesiones, cantares de la iglesia etc.-, aunque el espacio en el que se interpreten sea privado -como por ejemplo las canciones de boda entonadas en la casa de la novia-. Otras se cantan en contextos semipúblicos, es decir, individualmente pero

no en la intimidad, a veces en espacios abiertos, tanto públicos como privados -por ejemplo, las canciones de trabajo- y finalmente una mínima parte de las canciones recopiladas con innovaciones se cantan en un contexto y en un espacio privado, individualmente y en voz baja, como las nanas o las canciones que acompañaban a las labores domésticas.

Las innovaciones estudiadas, como ya se ha dicho, han sucedido en el pasado, en un momento en el que la música se integraba en todas las actividades de la cultura que la producía. Actualmente se observan otros nuevos cambios más profundos que afectan a los distintos momentos del proceso musical y al concepto mismo de la música, consecuencia de los cambios sociales sucedidos en la provincia y en el mundo rural en general, algunas de cuyas causas se encuentran entre las señaladas por Herskovich y Murdock:

- disminución de la población por emigración a la ciudad, con el consiguiente envejecimiento de la población que queda, y posterior regreso a los pueblos periódicamente.
- situación de subordinación de la cultural rural respecto a la urbana en lo político y en lo económico.

Estas circunstancias han provocado la total extinción de gran parte del cancionero tradicional: canciones infantiles, de trabajo, religiosas unidas a contextos desaparecidos cuya organización corría a cargo de personas no pertenecientes al esta-

mento eclesiástico etc. o la cada vez más esporádica interpretación de los cantos festivos en los bailes, las fiestas patronales las rondas de Nochebuena, los romances y los pliegos de cordel y su consecuente olvido.

Las músicas que persisten, aunque sea lánguidamente, son:

- Aquellas que van unidas a actividades aún vigentes. En este sentido hay que señalar que si bien las canciones religiosas son las que han sufrido más innovaciones formales o cambios de estilo, son también las que se mantienen en su contexto y han sufrido menos innovación conceptual.
- Aquellas cantadas en contextos públicos y festivos.
- las cantadas individualmente, como entretenimiento: romances y coplas

Los dos últimos grupos se cantan cada vez menos en su contexto tradicional, se transmiten en escasa medida, por lo tanto sus intérpretes son cada vez más mayores, y se olvidan gran parte de ellos. Sin embargo, frente a esta fuerte tendencia al cambio, se observa un fenómeno de resistencia procedente casi siempre del exterior y que se ha traducido en lo que podríamos llamar "reinterpretación" tal como lo entiende Herskovits: "nuevos significados se aplican a viejos conceptos". Así, una parte de la música adquiere ahora una nueva función, la "patrimonial" en el sentido de "bien cultural" promocionada desde el poder a través de

distintas Instituciones Culturales, pero valorando unicamente el producto en sí, sin manifestar un interés por conocer el significado que este producto tenía en una sociedad determinada, por su proceso de creación, de transmisión o de interpretación. Esta parte que se quiere "recuperar" es la que pertenece a los dos ultimos grupos, mientras que las religiosas, por la creciente secularización de la sociedad, no parece atraer tanto el interés así como las infantiles y muchas de las de trabajo.

Los nuevos cambios funcionales son el reflejo de la nueva sociedad. Afectan a las circunstancias que rodean a las tres fases del proceso musical, principalmente a la transmisión, fase en la que han cobrado actualmente gran importancia los directores de rondalla cuyo sistema de enseñanza supone la elección de una determinada versión como definitiva, en detrimento de la riqueza de variantes que suponía un aprendizaje oral, y a la interpretación, en la que se manifiesta una tendencia a desligarla de los rituales y las actividades a las que la música iba unida -con frecuencia desaparecidas- aún cuando se conserve muchas veces la fecha en la que tradicionalmente se ha ejecutado (por ejemplo los villancicos o los mayos). El que sea habitual la interpretación de la música popular tradicional sobre un escenario y la grabación de discos y cassettes por parte de las rondallas locales nos indica el cambio acaecido es su concepción y la generalización de las actitudes que hasta hace relativamente poco se dirigían fundamentalmente a la música clásica occidental: la consumición pasiva de una "obra de

arte" en este caso "popular" bien en un concierto -espectáculo o a través de un registro sonoro y la paulatina especialización de los músicos y cantantes. Pero estos cambios no solo conciernen al contexto, sino también al sonido. Puesto que lo que interesa es la conservación de una pieza musical en sí misma, no importa tanto que lo canten hombres o mujeres; niños, mozos o casados y por eso, las rondas y rondallas suelen ser mixtas (en lo relativo al sexo y a la edad) y el sonido se enriquece, de acuerdo al gusto actual, incorporando varias voces al coro e introduciendo numerosos instrumentos musicales.

La nueva música que se escucha en la actualidad en estos pueblos y que sustituye en muchas ocasiones a la tradicional responde también a estas actitudes en las que la experiencia de la producción musical propia es cada vez menos frecuente .Por ejemplo se continúan organizando bailes en la plaza en las fiestas patronales al son de pasodobles, música "pop" o "rock" grabada o interpretada por grupos profesionales o semiprofesionales pagados para la ocasión, se escucha la radio o discos en casa, mientras se trabaja e incluso es frecuente oír música grabada en la iglesia durante los actos litúrgicos.

2.Manuel García Matos. "Pervivencia en la tradición actual de canciones populares recogidas en el siglo XVI por Salinas en su tratado De Musica Libri Septem", Anuario Musical, vol. XVII, 1963 y Lothar Siemens Hernandez "Pervivencias medievales en la música popular española", Anuario Musical, vol XXXIX-XL, 1984-85

3.Bonifacio Gil ha estudiado la pervivencia y la extensión de la Jeringonza y los diferentes usos que se ha dado a este baile: en las fiestas, de boda, de entretenimiento, como canción infantil de corro etc... en "La jeringonza en la actual tradición". Anuario Musical. vol. XIII, 1958

BIBLIOGRAFIA

- AGUILAR PIÑAR, Francisco: "Romancero popular del s. XVIII". Cuadernos Bibliográficos, 27, Madrid, CSIC, 1972
- ALONSO CORTES, Narciso: Villancicos y representaciones populares de Castilla. Valladolid, Institución Cultural Simancas, 1982
- ALONSO FERNANDEZ, Julián: Guadalajara: Sierras, páramos y campiñas. Estudio geográfico. Madrid, CSIC, Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1976
- ALONSO GORDO, José M^a y ROBLEDO MONASTERIO, Emilio: "Romances tradicionales de Valverde de los Arroyos". Cuadernos de Etnología de Guadalajara, 6, 1988
- ALONSO GORDO, José M^a, ROBLEDO MONASTERIO, Emilio y GARCIA DE LA TORRE, Moises: "Autos, loas y sainetes de Valverde de los Arroyos". Guadalajara, Diputación Provincial, 1985
- ALONSO RAMOS, José Antonio: "Canciones tradicionales de la Navidad alcarreña". Cuadernos de Etnología de Guadalajara, nº 0, 1986
- ALVAR, Manuel: Cantos de boda judeo-españoles. Madrid, CSIC, 1971

- AMADES, Joan: Folklore de Cataluña. Cançoner, (2ª ed.) Barcelona. Ed. Selecta, 1979 (1ª ed. 1951)

- ----- "Danza de palos y espadas en Cataluña, Baleares y Valencia". Anuario Musical, vol. X, 1955

- ----- "La danza de cintas en Cataluña". Anuario Musical, vol. XII, 1957

- _____ "Etnología Musical". Revista de Dialectología y Tradiciones Populares, t. XX, 1964

- ARAGONES SUBERO, Antonio: Danzas, rondas y música popular de Guadalajara. Guadalajara, Diputación Provincial, 1973

- ARAUZ DE ROBLES, Santiago: Los desiertos de la cultura. Guadalajara, Institución Provincial de Cultura "Marqués de Santillana", 1973

- ARNAUDAS, Miguel: Colección de cantos populares de la provincia de Teruel. Zaragoza, 1927

- BAINES, Anthony: Historia de los instrumentos musicales, col. Introducción a la música. Madrid, Taurus, 1988

- BARTOK, Bela: Escritos sobre música popular. Madrid, Siglo XXI, 1979

- BATANERO OCHAITA, A.: Cancionero de Trillo (Guadalajara). Siguenza, edt. Exmo. Ayuntamiento de Trillo, 1987

- BELTRAN MIÑANA, M^a Nieves: Folklore Toledano. Canciones y danzas. Toledo, Dip. Provincial, 1982

- BENITO, José Fernando. Y ROBLEDO, Emilio: Cancionero popular serrano: Valverde de los Arroyos. Guadalajara, Diputación Provincial, 1980

- BLACKING, John: "Some problems of theory and method in the study of musical change". Yearbook of the International Folk Music Council, v. IX, 1977

- BRAGA, Teófilo: Cantos populares del archipiélago AÇoriano. Ponta Delgada, Universidade dos Açores, 1982 (Ed. feccsímil de la de 1969)

- BUCHER, K: Trabajo y ritmo. Madrid, 1914

- CAPMANY, Aurelio: "El baile y la danza". en Folklore y Costumbres de España, vol. II, dirigido por F. Carreras Candi. Barcelona, Edit. A. Martín, 1944

- CARO BAROJA, Julio: "A caza de Botargas". Revista de Dialectología y Tradiciones Populares, XXI, 1965

- _____ Ensayos sobre la literatura de cordel. Madrid, Círculo de Lectores, 1988 (1^a ed. Revista de Occidente, 1969)

- _____ El Carnaval. Madrid, Taurus, 1979

- _____ El estío festivo. Fiestas populares de Mayo a San Juan. Madrid, Taurus, 1979

- _____ "El significado de la Música: sus aplicaciones". VI Curso de introducción a la Etnografía, CSIC, Madrid, 1986

- CARPITELLA, Diego (coordinador): L'Etnomusicologia in Italia. (2ª ed.) Palermo. S. F. Flaccovio Ed. 1982

- CERRILLO, Pedro: "El adulto en las nanas infantiles". Revista de Folklore, 77, 1987

- COSTERO DE LA FLOR, J.I.: "Folklórica de Arbeteta". Cuadernos de Etnología de Guadalajara, nº 3, 1987

- CRIVILLE I BARGALLO, José: "La etnomusicología: sus criterios e investigaciones. Necesidad de esta disciplina en el tratamiento de toda música de tradición oral". Actas del Primer Congreso Nacional de Musicología, Zaragoza, 1981

- _____ El folklore Musical, col. Historia de la Música española, 7. Madrid, Alianza, 1983

- DIAZ, Joaquín: El Duque de Marlborough en la tradición española. Valladolid, 1982

- DIAZ VIANA, Luis: Palabras para vender y cantar. Literatura popular en la Castilla de este siglo. Valladolid, Ambito, 1987

- ----- Rito y tradición oral en Castilla y León. Valladolid, Ambito, 1984

- _____ "Las doce palabras: romance y leyenda". Revista de Folklore, 0, 1980

- DONOSTIA, José Antonio y TOMAS, Juan: "Instrumentos de música popular española. Terminología general". Anuario Musical, vol. II, 1947

- DOURNON, Genevieve: Guía para recolectar instrumentos musicales tradicionales, Cuadernos técnicos: Museos y Monumentos, 5. Paris, UNESCO, 1986

- ESPNOSA , Aurelio M: "Origen oriental y desarrollo histórico del cuento de las doce palabras retorneadas". Revista de Filología Española, vol. XVII, Madrid, 1930

- ECHEVERRIA BRAVO, Pedro: Cancionero musical manchego. Madrid, CSIC, 1951

- FERNANDEZ NUÑEZ, Manuel: Folklore Leonés. León ed. Nebrija, 1980 (1ª ed. Madrid, 1931)

- Fêtes et Liturgie, Colloque franco-espagnol. Madrid, Casa de Velazquez, Universidad Complutense, 1988
- FRENK ALATORRE, Margit: Estudios sobre lírica antigua. Madrid, Castalia, 1978
- FUENTE CAMINALS, José de la: "La botarga de la fiesta del Niño perdido en Valdenuño-Fernandez (Guadalajara)". Revista de Dialectología y Tradiciones Populares, VII, 1951
- ----- "Cantares de Renera". Revista de Dialectología y Trdiciones Populares, XXVI, 1970
- GALLANI, Clara: "Dinamiche di produzione, trasmissione, fruizione del canto sardo". en L'Etnomusicologia en Italia, (2ª ed.), Palermo, S. F. Flaccovio, Ed., 1982
- GARCIA CANCLINI, Nestor: "¿Reconstruir lo popular?". Revista de Investigaciones Folklóricas, 3, 1988
- GARCIA DE ENTERRIA, Mª Cruz: Sociedad y poesía de cordel en el Barroco, col. Persiles. Madrid, Taurus, 1973
- GARCIA MATOS, Manuel: Cancionero popular de la provincia de Madrid. Barcelona, CSIC, 1952
- _____ Danzas populares de España. Castilla La Nueva. Madrid, Edit. Sección Femenina de Fet y Jons, 1957

- _____ "España es así. Música y danza popular". En NETTL, Bruno. Música folklórica y tradicional de los continentes occidentales. Madrid, Alianza, 1985
- GARCIA SANZ, Sinforiano: "Los aguinaldos de Santa Agueda. Fiesta de mozos en Ruguilla (Guadalajara)". Actas do Primer Congreso de Etnografia e Folklore. Lisboa, Junta de Acção Social, 1963
- _____ "Botargas y enmascarados alcarreños. (Notas de Etnografía y Folklore)". Cuadernos de Etnografía de Guadalajara, nº 1, 1987. (Incluye la primera parte, publicada en RDTP, 1953)
- _____ "Las Ramas". Revista de Dialectología y Tradiciones Populares, I, 1944-45
- GENNEP, Arnold Van: Los ritos de paso. Madrid, Taurus, 1986 (1ª ed. 1909)
- GIL, Bonifacio: Cancionero de Extremadura, 2 vol. Badajoz, Dip. Provincial, 1981
- GONZALEZ PALENCIA, Angel y MELE, Eugenio: La Maya. Notas para su estudio en España. Madrid, CSIC, 1944
- HERSKOVITS, Melville J: El Hombre y sus obras. México, Fondo de Cultura Económica, 1952
- HERNANDEZ ROJO, L: "Canciones de ronda y seguidillas tradicionales de Romanones". Cuadernos de Etnología de Guadalajara, nº 3,

1987

- HERRANZ PALAZUELOS, Epifanio: Romancero Mariano de ayer y hoy. Guadalajara, Edit. Parroquia de San Juan de la Cruz, 1986
- HOYOS SANCHO, Nieves de: "Los trajes de los danzantes de la Meseta". Anuario Musical, vol. XV, 1960
- JACOBSON, Roman y BOGATYREV, Petr: "El folklore como forma específica de creación". En Jacobson, Roman, Ensayos de poética. Col. Lengua y estudios literarios. México, Fondo de Cultura Económica, 1977 (publicado por primera vez en alemán en 1929)
- JAIRAZBHOY, Naziz A: "Music in Western Rajasthan: Continuity and Change". Yearbook of the International Folk Music Council, IX, 1977
- KAEMMER, John E.: "Between the event and the tradition: a new look al music in sociocultural systems". Ethnomusicology, vol. XXIV, nº 1, 1980
- LACOSTE, Camile: "La tradición oral". en R. Cresswell y M. Godelier. Utiles de encuesta y análisis antropológico, Madrid, Fundamentos, 1981
- LARREA PALACIN, A: "Aspectos de la música popular española" en El folklore español. Madrid, Instituto Español de Antropología Aplicada, 1968.

- LIMON DELGADO, Antonio: "Notas sobre metodología y etnografía". Publicaciones del Instituto de Etnografía y Folklore "Hoyos Sainz", v. VII, 1975

- LOPEZ-CALO, José: Historia de la música española, 3. siglo XVII, col. Alianza Música nº 3. Madrid, Alianza, 1983

- LOPEZ DE LOS MOZOS, José Ramón: "Los Mayos a las mozas en Huertahernando (Guadalajara)". Revista de Folklore, 55, 1985

- _____ "La fiesta de la Octava del Corpus en Valverde de los Arroyos (Guadalajara)". Revista de Dialectología y Tradiciones Populares, XXX, 1974

- _____ "Dos botargas del ciclo invernal en Majaelrayo. Conclusiones definitivas". Revista de Folklore, 39, 1984

- LOPEZ DE LOS MOZOS, J.R. Y MATEO VIÑUELAS, R.: "Tres botargas desaparecidas: las de El Vado, Viñuelas y Villaseca de Uceda". Revista de Folklore, 48, 1984

- _____ "Datos sobre otra botarga desaparecida: la de Casa de Uceda". Revista de Folklore, 74, 1987, pp. 49-55

- LORTAT-JACOB (ed.): L'improvisation dans les musiques de tradition oral. Paris, Société d'Etudes Linguistiques et Anthropologiques de France, 1987

- MALDONADO, Luis: Religiosidad Popular. Nostalgia de lo mágico. Madrid, Ed, Cristiandad, 1975

- _____ "Religiosidad popular". En La Religiosidad popular, vol. I: Antropología e Historia. Coordinado por C. Alvarez Santaló, M J. Buxó y S. Rodríguez Becerra. Barcelona, Anthropos, 1989

- MANZANO ALONSO, Miguel: Cancionero de Folklore zamorano. Madrid, Alpuerto, 1982

- MARAZUELA ALBORNOS, Agapito: Cancionero de Castilla. Madrid, Dip. Provincial, 1981

- MARTINEZ-TORNER, Eduardo: "La canción tradicional española". En Folklore y costumbres de España, vol. II, dirigido por F. Carreras Candi. Barcelona, Edit. A. Martín, 1944.

- MAS DIAZ, Paloma: "El Mayo, rito y canción en Castilla-La Mancha". I Jornadas de estudio del folklore Castellano-Manchego, Cuenca, 1983

- _____ "La canción del retrato y su uso ocasional". Revista de Folklore, 30, 1983

- MERCIER, Paul: "Antropología Social y Cultural". En Ethnologie Générale, dirigida por J. POIRIER. Paris, Gallimard, 1968

- MERRIAM, Alan. P: Antropologia della Musica. Palermo, Salerio Editore, 1983 (1ª ed. en inglés: Northwestern Illinois Press, Evanston, Illinois, 1964)

- ----- "Definition of "Comparative Musicology" and "Ethnomusicology": An historical-theoretical perspective". Ethnomusicology, vol. XXI, 1977, nº 2.

- MINGOTE CALDERON, José Luis: "Iconografía y tradición oral. El milagro del campo de trigo en la huida a Egipto". RDTP, t. XLI, 1986

- MURDOC, George Peter: "Proceso del cambio cultural". En Hombre, cultura y sociedad, bajo la dirección de Haarry L. Shapiro. México, Fondo de Cultura Económica, 1975

- NAVARRETE, E.: "Devociones típicas. La Hermandad de San Antón y de San Sebastián". Revista de Dialectología y Tradiciones Populares, III, 1947

- _____ "San Pedro en Budia (Guadalajara)". Revista de Dialectología y Tradiciones Populares, III, 1947

- NAZARE, Joao Ranita da: Prolegomenes a L Etnosociologie de la

misique. Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugais, 1984

- NETTL, Bruno: The estudy of Ethnomusicology. Twenty-nine issues and concepts. University of Illinois Press, Urbana, 1983

- _____ Música folklórica y tradicional de los continentes occidentales, col. Alianza Música, 22. Madrid, Alianza, 1985

- OSUNA, M^a Isabel: La Guitarra en la Historia, col. Opera Omnia. Madrid, Alpuerto, 1983

- PALACIOS GAROZ, Miguel Angel: Introducción a la música popular castellana y leonesa. Junta de Castilla y León y Ayuntamiento de Segovia, 1984

- PEDRELL, Felipe: Cancionero Musical popular español, 4 vols. Barcelona, ed. Boileau, 1918-1922

- PORTER, James: "Prolegomena to a comparative study of European Folk Music". Ethnomusicology, vol. XXI, 1977, n^o3

- PROFETA, Giovanni: Canti nuziali nel folklore italiano. Firenze, L. S. Olschki ed., 1965

- QUEROL, Miguel: "El Villano en la época de Cervantes y Lope de Vega y su supervivencia en el folklore contemporáneo". Anuario Musical, vol. XI, 1956

- REY, Juan José: "Danzas cantadas en el Renacimiento español". Madrid, Sociedad Española de Musicología, 1978

- RICART MATAS, José: Refranero internacional de la música y la danza. Barcelona, CSIC, 1950

- RICE, Timothy: "Toward the remodeling of Ethnomusicology". Ethnomusicology, vol. XXXI, 1987, nº 3

- RODRIGUEZ MOÑINO, Antonio: "Tres cancioneros manuscritos (Poesía religiosa de los siglos de oro)". Abaco, 2 y 3. Madrid, Castalia, 1969, 1970

- ROMERO PEMAN, M^º Carmen (Coord.): Los mayos de la sierra de Albarracín. Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1981

- ROUGET, Gilbert: "L'Ethnomusicologie". En Ethnologie Générale, dirigida por J. Poirier, Encyclopedie de la Pleiade. Paris, Gallimard, 1968

- _____ "L'Enquête d'Ethnomusicologie". En Ethnologie Générale dirigida por J. Poirier, Encyclopedie de la Pleiade. Paris, Gallimard, 1968

- SACHS, Curt: Histoire de la Danse. Traducida del alemán por L. KERR, 2^a ed. Paris, Librairie Gallimard, 1938 (existe una traducción española de Ed. Centurión, 1944)

- _____ The History of Musical Instruments. Nueva York, Norton, 1940

- SANMARTIN, Ricardo: "Fiesta y liturgia: procesión, historia e identidad". En Fête et liturgie. Colloque franco-espagnol. Madrid, Casa de Velazquez, Univ. Complutense, 1988

- SANTAOLALLA LLAMAS, Manuel: Pastrana, apuntes de su Historia, Arte y Tradiciones., Pastrana, ed. del autor, 1979

- SANZ Y DIAZ, José: "El baile típico del pollo en Alustante". Revista de Dialectología y Tradiciones Populares, XXX, 1975

- _____ "Canciones". Revista de Dialectología y Tradiciones Populares, III, 1947

- _____ "Coplas etnográficas del Señorío de Molina (con un apéndice provincial)". Wuad-al-Hayara, nº 10, 1983

- SCHAEFFNER, André: Origine des instruments de musique. Introducction ethnologique a l'histoire de la musique instrumental, 2ª ed. Mouton Ed. Paris, 1980 (1ª ed. 1968)

- SCHNEIDER, Marius: "Tipología musical literaria de la canción de cuna en España". Anuario Musical, III, 1948

- ----- "La danza de espadas y la tarantela". Anuario Musical, vol. II, 1947

- ----- "Cantos de lluvia en España". Anuario Musical, vol. IV, 1949

- SEGUI, Salvador (et. Al.): Cancionero musical de la provincia de Valencia. Valencia Ins. Alfonso el Magnánimo, Dip. Provincial, 1980

- SMALL, Christopher: Música, sociedad, educación, Col. Alianza Música, nº 45. Madrid, Alianza, 1989 (1ª ed. en inglés en 1980)

- SULITEANU, Ghizela: "Les implications psychologiques dans la structure du processus de l'improvisation: concernant le folklore musical roumain". Yearbook of the International Folk Music Council, vol. VIII, 1976

- SUPICIC, Ivo: "Sociología musical e Historia social de la música". Papers. Revista de Sociología, nº 29, 1988

- TEJERO COBOS, Isidoro: La dulzaina en Castilla. Segovia, Cultura Castellana, 1981

- TOMAS, Juan: "Canciones populares de trabajo". Anuario Musical, vol. XIX, 1964

- TORRALBA, José: Canciones populares de la provincia de Cuenca. Cuenca, Dip. Provincial, 1981

- TRANCHEFORT, François René: Los instrumentos musicales en el mundo. Madrid, Alianza, 1985

- VALENZUELA, Julia: "Algunas consideraciones en torno a la canción de cuna". Etnología y Folklore en Castilla y León, (s. l.), Junta de Castilla y León, 1986

- VANSINA, Jan: La tradición oral. Nueva colección Labor, n º 22 Barcelona, Labor, (s. a.) (1ª ed. en francés en 1961)

- VARONA CASTRILLO, José Manuel: "Un estudio sobre la ronda en el folklore de Burgos". Revista de Folklore, 22, 1982

- VEIGA DE OLIVEIRA, Ernesto: Instrumentos musicais populares portugueses. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1982

- VERGARA MARTIN, Gabriel Mª: "Algunas cosas notables de la provincia de Guadalajara según los refranes y cantares populares, recogidos y ordenados". Boletín de la Real Sociedad Geográfica, LXXI, 1931

- VVAA.: Cultura tradicional de Guadalajara. Guadalajara, Diputación Provincial, 1985

- VVAA.: L Aubrac. Ethnologie Contemporaine III. Literature Orale. Musique et Danse. Paris, CNRS, 1975

- WIORA, Walter: Les quatre ages de la musique. Paris, 1963

ANEXOS

CRITERIOS DE TRANSCRIPCION Por Pablo Pelaez.

Las transcripciones realizadas pretenden representar lo más fielmente posible - y con los recursos que la notación musical proporciona- tanto la altura del sonido (dimensión vertical) como el ritmo (dimensión horizontal) de las diferentes canciones recopiladas. De esta forma, se rompe la subjetividad de la transmisión oral y se objetiviza en forma de partitura.

Hemos de tener en cuenta que toda representación incluye cierta pérdida de información acerca del modelo. Por ello, para optimizar el valor de la partitura, se recomienda el apoyo de las grabaciones realizadas; así se tendrá acceso a toda aquella información que una grabación es capaz de proporcionar más allá del esquema musical que supone la partitura (expresión y color o timbre).

Las partituras presentadas suponen una base sólida para todo aquel musicólogo interesado en un análisis pormenorizado de las mismas, o en su clasificación, con respecto a los diferentes modelos publicados acerca de la música popular. Con esto queremos señalar que nuestro interés prioritario se ha centrado en la transcripción y en la anotación de la estructura formal o esquema musical-literario de las canciones.

1.- Selección.

No hemos transcrito todas las canciones recopiladas. Las causas que nos han decidido a seleccionar unas sobre otras son las siguientes:

a.- La utilización de una misma melodía para diferentes canciones: existen gran cantidad de "melodías comodín" utilizadas como base melódica para diferentes textos. En estos casos se ha elegido la más representativa de todas ellas como ejemplo, haciéndose en las restantes una referencia a ésta.

b.- Canciones en las que se distorsiona la melodía: la distorsión se refiere al cambio brusco y continuado de la tonalidad utilizada por el ejecutante, sin una pauta fija. En ocasiones es debido a lo esporádico de la interpretación de los cantos que hace que las melodías se olviden. En ellos el intérprete tiende más a

demostrar su alegría que a entonar correctamente una canción. Esto ocurre sobre todo en los cantos de ronda.

c.- Características de la grabación: aquellas ocasiones en las que las características de la misna hacen muy difícil la transcripción debido a ruidos de fondo, cantantes lejos de la grabadora etc..

Cualquier otra omisión debería atribuirse al volumen del material recopilado y al límite de tiempo fijado para su entrega.

2.- Tonalidad.

Las canciones transcritas se fundan en el sistema diatónico de nuestra música culta. Se ha indicado en la armadura la tonalidad en que el ejecutante entona cada canción, si bien ha de interpretarse como una aproximación personal del mismo, y no como tonalidad definitiva -pudiendo, por lo tanto, ser transportada según la conveniencia del intérprete-. Existen algunas excepciones:

a.- El ejecutante cambia gradualmente de tono durante la ejecución: en este caso se ha optado por transportar toda la melodía a la tonalidad más sencilla dentro de las utilizadas por el mismo.

b.- Canciones en las que el ejecutante utiliza una tonalidad con muchas alteraciones: en este caso se ha optado por

transportarlas lo suficiente como para facilitar su lectura (normalmente un semitono).

3.- Ritmo y tempo.

El ritmo hace referencia a la dimensión horizontal de las canciones antes apuntada. Todas las canciones transcritas pueden considerarse métricas, es decir, organizadas en compases que se repiten más o menos regularmente. La métrica de las canciones depende en gran medida de las características de los textos aunque también se da el caso contrario (el texto que se adapta a la melodía y al ritmo musical). Veamos como ejemplo el nº 538 del cancionero (*intercalar la partitura).

Lo que ocurre con más frecuencia es el cambio de compás dentro de la misma canción (heterorritmia). Un estudio profundo de cada una de las canciones en las que esto ocurre podría revelarnos las causas que existen detrás de los mismos.

El problema fundamental con el que nos hemos encontrado ha sido el lugar de colocación de las barras de compás, a fin de facilitar una idea exacta de la articulación de la melodía. Ha habido que tener en cuenta dos variables: la métrica del texto y la acentuación de la melodía. En cada una de las canciones se han observado ambas. No obstante, en algunos cantos se ha optado por poner una barra de compas quebrada con objeto de señalar su posible

presencia.

También se ha indicado el tempo utilizado por el intérprete. Entendemos que en este aspecto hay que admitir un cierto sesgo, dado que, en algunas ocasiones, puede tender a acelerar o decelerar el mismo dependiendo de diversas razones (olvido, prisa, vergüenza etc.). Se podría haber reducido este problema si se hubiese dispuesto de varias versiones de una misma canción o melodía.

Para elegir el valor base sobre el que anotar la velocidad de metrónomo se ha escuchado varias veces cada melodía con objeto de distinguir cual era la duración prevalente de las notas de la misma.

5.- Adornos.

Se ha creído conveniente desarrollar todos los adornos, es decir, indicar todas las notas ornamentales de los mismos, de tal forma que no hubiera problemas de interpretación (Ver en bibliografía la obra de Bartok, 1979, pag. 209)

6.- Esquema estructural métrico-musical

La estructura de las melodías suele estar determinada

por la estructura del texto, es decir, cada frase musical de una determinada melodía corresponde a los respectivos versos del texto o de la estrofa lo que demuestra que habitualmente melodía y texto aparecen integrados. Esto es lo que se ha intentado plasmar con el código utilizado para representar el esquema estructural:

n

S t,v (e)

a.- Una vez completada la anotación de la melodía, la siguiente labor es la de identificar las diferentes frases musicales: La letra **S** hace referencia a este punto; representa a la **sección**

b.- **n**: cuando una sección es variación de otra anterior o parece recordarla, se le atribuye un número volado: 1, si es la primera variación, 2 si es la segunda etc..

c.- **t**: Cuando la variación se debe a que la sección original es transportada un determinado intervalo, se anota con un subíndice indicativo del valor del mismo: **A₁** indica que la sección A ha sido transportada una segunda.

d.- **v**: es el verso o los versos que se corresponden con la sección.

e.- **(e)**: en los estribillos se han utilizado números en lugar de letras cuando ha sido necesario distinguirlos de las demás estrofas.

f.- **A a+b**: indica que la sección A incluye los versos a y b

g.- **A+B a** indica que hay dos secciones musicales para un mismo

verso.

h.- (A1)1

2c indica que esta sección es variación de la sección A1, variación que es de una tercera e incluye el verso c.

índice de canciones por número y por orden alfabético de lo-
calidades

N	LOCALIDADES	CLASE1	CLASE2	CLASE3	CLASE4	TÍTULOS
1	ALBALATE DE ZORITA	1122a	1113b			Mayo a las mozas
2	ALBALATE DE ZORITA	122				Mayo a la Virgen
3	ALBARES	114				Día de los torneos, El (U. Bueso y su hermana)
4	ALBARES	122				Mayo a la Virgen
5	ALBENDIEGO	123				Que viva, que viva
6	ALCOROCHES	1114				Cantares de boda
7	ALCOROCHES	1113a				Cantar de ronda
8	ALCOROCHES	123				Cantares a san fíloteo
9	ALCOROCHES	1122a	1113b			Mayo a las mozas
10	ALGORA	122				Adios, Reina del cielo
11	ALGORA	1212				Al cielo, al cielo
12	ALGORA	114	1113c			Andarique
13	ALGORA	1211				Cerina la Virgen pura
14	ALGORA	1113a	1114	113	11116	Cantares de ronda
15	ALGORA	1131e	1113a			Cantares de trilla
16	ALGORA	1212				Cuando entreis en aquel templo
17	ALGORA	114	1113c			Delgadina
18	ALGORA	1112d				En el barranco de Lobos
19	ALGORA	114				Era una joven doncella
20	ALGORA	1213				Funeraria, La
21	ALGORA	123				Gozos de San Roque
22	ALGORA	1114	11116			Cantares de boda
23	ALGORA	1122a	1113b			Mayo, El
24	ALGORA	1211				Nochebuena
25	ALGORA	122				Oh, Virgen del Carmen
26	ALGORA	124				Oh, Virgen María
27	ALGORA	1214				Pascua de Resurrección
28	ALGORA	1211				Pastores venid, pastores llegad
29	ALGORA	1112	1122a			Primera comunión, La
30	ALGORA	1211				Quien es ese enquitito
31	ALGORA	114				Rey moro tuvo un hijo, El (Annon y Iamar)
32	ALGORA	122				Sagrada Virgen del Carmen
33	ALGORA	122				Salve, Virgen pura
34	ALGORA	1213				Santo entierro, El
35	ALMOGUERA	1122a	1113b			Mayo a las mozas
36	ALMOGUERA	122				Mayo a la Virgen
37	ALMONACID DE ZORITA	122				Mayo a la Virgen
38	ALUSTANTE	122				Adios, milagrosa
39	ALUSTANTE	123				Gozos de San José
39b	ALUSTANTE	123				Gozos de San Roque
40	ALUSTANTE	122				Salve, reina milagrosa
41	ANGON	1113a	1114	11116		Cantares de ronda
42	ANGON	1112b				Palomita blanca, reblanca
43	ANGON	124				San Isidro sacó el agua
44	ANGON	1131d				Segadoras
45	ANGON	1112b				Una valencianita
46	ANGUELA DEL DUCADO	1113	11116			Cantares de baile

indice de canciones por numero y por orden alfabetico de lo
calidades

N	LOCALIDADES	CLASE1	CLASE2	CLASE3	CLASE4	TITULOS
47	ANQUELA DEL DUCADO	1113a				Cantares de ronda
48	ANQUELA DEL DUCADO	1213				Domingo de Ramos
49	ANQUELA DEL DUCADO	1213				Entierro de Jesus, El
50	ANQUELA DEL DUCADO	1214				Pascua de Resurreccion
51	ANQUELA DEL DUCADO	1114				Tortas, Las
52	ARAGONCILLO	123				Gozos de San Antonio
53	ARAGONCILLO	123				Novena de San Antonio
54	ARBANCON	1212				Baraja, La
55	ARBANCON	1122b				Cantares de San Juan
56	ARBANCON	1112a				Cantares de Santa Agueda
57	ARBANCON	1214				Pascua de Resurreccion
58	ARBANCON	1212				Viniendo un dia de arar
59	ARBANCON	122				virgen sale a misa, La
60	ARBETETA	1212				Ave Maria
61	ARBETETA	1212				Barajilla, La
62	ARBETETA	1113a	11116			Centar de ronda
63	ARBETETA	1213				Domingo de Ramos
64	ARBETETA	1212				Hoy es dia de San Jose
65	ARBETETA	1122a	1113c			Mayo a las mozas
66	ARBETETA	122				Mayo a la Virgen
67	ARBETETA	1211				Nochebuena
68	ARBETETA	1214				Pascua de Resurreccion
69	ARBETETA	1113	11115			Seguidillas
70	BARRIOPEDRO	1212				Arado, El
71	BARRIOPEDRO	1211				Arda la zarza
72	BARRIOPEDRO	1212				Baraja, La
73	BARRIOPEDRO	1113a				Cantares de ronda
74	BARRIOPEDRO	1212				Domingo de Cuaresma, 1
75	BARRIOPEDRO	1212				Domingo de Cuaresma, 2
76	BARRIOPEDRO	1212				Domingo de Cuaresma, 3
77	BARRIOPEDRO	1212				Domingo de Cuaresma, 4
78	BARRIOPEDRO	1212				Domingo de Cuaresma, 5 (de Lazaro)
79	BARRIOPEDRO	1213				Domingo de Ramos
80	BARRIOPEDRO	1213				Domingo de Ramos
81	BARRIOPEDRO	1211				Esta noche los pastores
83	BARRIOPEDRO	1211				Madre, a la puerta hay un niño
84	BARRIOPEDRO	1212				Mandamientos de flores, Los
85	BARRIOPEDRO	1212				Niño perdido, El
86	BARRIOPEDRO	1214				Pascua de Resurreccion
87	BARRIOPEDRO	1211				Pastorcillos del monte, venid
88	BARRIOPEDRO	1211				Pastores no son hombres, Los
88	BARRIOPEDRO	1212				Hoy, dia de San Jose
89	BARRIOPEDRO	1214				Prendele, prendele al Judas
90	BARRIOPEDRO	1212				Samaritana, La
91	BARRIOPEDRO	1112				Santa Catalina
92	BARRIOPEDRO	1212				veinticinco de marzo, El
93	BARRIOPEDRO	1211				Virgen camina a Egipto, La
94	BELEVA DE SORBE	1214				Pascua de Resurreccion
95	BOCIGANO	1213				Baraja, La

indice de canciones por numero y por orden alfabetico de lo
calidades

N	LOCALIDADES	CLASE1	CLASE2	CLASE3	CLASE4	TITULOS
96	BOCIGANO	1131a				Cantar de arada
97	BOCIGANO	1113a	11116			Cantares de ronda
98	BOCIGANO	1122a	1113a			Cruz de mayo
99	BOCIGANO	1114				Despedida de los novios
100	BOCIGANO	1213				Domingo de Ramos
101	BOCIGANO	1213				Mandoamientos, Los
102	BOCIGANO	1214				Pascua de Resurreccion
103	BOCIGANO	114				Romance de Clara
104	BOCHONES	1211				A Belen, pastores
105	BOCHONES	124				A esta santa novena (Negativa)
106	BOCHONES	122				A esta santa novena (Accion de gracias)
107	BOCHONES	1121a				Cantares de arada
108	BOCHONES	1213				Cena, La
109	BOCHONES	1213				Entierro, El
110	BOCHONES	1131b				Hijas, hijas
111	BOCHONES	1213				Lavatorio, El
112	BOCHONES	1213				Oye, alma de tristeza
113	BOCHONES	1214				Pascua de Resurreccion
114	BOCHONES	1211				Vamos, pastorcitos
115	BUDIA	1113a	113			Cantares de ronda
116	BUDIA	1211				Esta noche nace
117	BUDIA	1122a	1113b			Mayo a las mozas
118	BUDIA	1214				Pascua de Resurreccion
119	BUJALARO	1213				Entierro de Jesus, El
120	BUJALARO	1213				Jueves Santo
121	BUJALARO	1214				Pascua de Resurreccion
122	BUSTARES	1211				A Belen, pastores
123	BUSTARES	1121a	1113a			A la puerta de la iglesia
124	BUSTARES	1121a	1113a			A lo galan te requiero
125	BUSTARES	1212				Arado, El
126	BUSTARES	1212				Baraja, La
127	BUSTARES	1113a				Cantares de ronda
128	BUSTARES	114	1113c			Carmela se paseaba
129	BUSTARES	1213				Cena, La
130	BUSTARES	1121a				Cinco sentidos, Los
131	BUSTARES	114				Key Conde, El (El Conde Olivos)
132	BUSTARES	1112e				Conde Olivos, El
133	BUSTARES	1212				Confesion de la Virgen
134	BUSTARES	1212				Credo, El
135	BUSTARES	114				Belgadina
136	BUSTARES	1121a	1113a			Despedida de la ronda de Nochebuena
137	BUSTARES	1212				Desposorios, Los
138	BUSTARES	1213				Dolores de la Virgen, Los
139	BUSTARES	1213				Domingo de Ramos
140	BUSTARES	1213				Domingo de Ramos
141	BUSTARES	1213				Entierro, El
142	BUSTARES	1213				Entierro, El

índice de canciones por número y por orden alfabético de lo
calidades

N	LOCALIDADES	CLASE1	CLASE2	CLASE3	CLASE4	TÍTULOS
143	BUSTARES	1214				Evangelio, El
144	BUSTARES	114				Grandes guerras se publican (boda estorbada)
145	BUSTARES	1213				Jueves santo
146	BUSTARES	1213				Lavatorio, El
147	BUSTARES	114	1132a			Loba parda, La
148	BUSTARES	1212				Mandamientos, Los
149	BUSTARES	1121a	1113a			Mandamientos de amor
150	BUSTARES	1121a	1113a			Mandamientos de amor, Los
151	BUSTARES	114				Mes de Mayo, mes de mayo
152	BUSTARES	114	1111			Mañanita, Mañanita (D. Bueso y su hermana)
153	BUSTARES	114	1111			Paseando una Mañana (D. Bueso y su hermana)
154	BUSTARES	122				No cesara ni lengua
155	BUSTARES	122				Ofrecimiento de flores
156	BUSTARES	125				Oh, Madre bondadosa
157	BUSTARES	1214				Pascua de Resurreccion
158	BUSTARES	125				Por las animas benditas
159	BUSTARES	1212				Prodigiosos misterios, Los
160	BUSTARES	1212				Quince rosas, Las
161	BUSTARES	1212				Reloj, El
162	BUSTARES	1121a	1113a			Sabadillo por la tarde (El desdichado)
163	BUSTARES	1121a	1113a			Sacramentos, Los
164	BUSTARES	122				Salve
165	BUSTARES	1212				Hoy, día de San Jose
166	BUSTARES	1213				Siete palabras, Las
167	BUSTARES	1112e				Tres cautivas, Las
168	BUSTARES	1213				Via Crucis
169	BUSTARES	1213				Via Crucis
170	BUSTARES	1121a	1113a			Ya sale el sol de justicia
171	BUSTARES	1121a	1113a			Zarzamora, La
172	CAMPILLO DE RANAS (ESPINAR)	1122a	1113a			Acatarradilla
173	CAMPILLO DE RANAS (ESPINAR)	1212				Arado, El
174	CAMPILLO DE RANAS (ESPINAR)	1212				Ave Maria
175	CAMPILLO DE RANAS (ESPINAR)	1212				Baraja de los naipes, La
176	CAMPILLO DE RANAS (ESPINAR)	1211				Cantar de Belen
177	CAMPILLO DE RANAS (ESPINAR)	1131h				Cantar de colmenas
178	CAMPILLO DE RANAS (ESPINAR)	1113a				Cantar de la octava
179	CAMPILLO DE RANAS (ESPINAR)	1114				Cantar para la novia
180	CAMPILLO DE RANAS (ESPINAR)	1212				Cantar para el Gobernador
181	CAMPILLO DE RANAS (ESPINAR)	1121	1113a			Cantares de San Anton
182	CAMPILLO DE RANAS (ESPINAR)	1131e				Cantar de trilla
183	CAMPILLO DE RANAS (ESPINAR)	1114				Casorio para una novia
184	CAMPILLO DE RANAS (ESPINAR)	1212				Costurera, La
185	CAMPILLO DE RANAS (ESPINAR)	1212				Despedidas de la iglesia
186	CAMPILLO DE RANAS (ESPINAR)	1212				Domingo de Cuaresma, I
187	CAMPILLO DE RANAS (ESPINAR)	1213				Domingo de Ramos
188	CAMPILLO DE RANAS (ESPINAR)	1213				Domingo de Ramos

índice de canciones por número y por orden alfabético de lo
calidades

N	LOCALIDADES	CLASE1	CLASE2	CLASE3	CLASE4	TÍTULOS
189	CAMPILLO DE RANAS (ESPINAR)	1213				Domingo de Ramos
190	CAMPILLO DE RANAS (ESPINAR)	1212				Mandamientos, Los
191	CAMPILLO DE RANAS (ESPINAR)	1122a	1113a			Mandamientos de amor, Los
192	CAMPILLO DE RANAS (ESPINAR)	1212				Mandamientos de flores, Los
193	CAMPILLO DE RANAS (ESPINAR)	1122a	1113b			Mayo, El
194	CAMPILLO DE RANAS (ESPINAR)	1212				Muertos, Los
195	CAMPILLO DE RANAS (ESPINAR)	1212				Padre nuestro
196	CAMPILLO DE RANAS (ESPINAR)	1213				Pasión, La
197	CAMPILLO DE RANAS (ESPINAR)	1213				Pasión y muerte de Cristo
198	CAMPILLO DE RANAS (ESPINAR)	1212				Quince rosas, Las
199	CAMPILLO DE RANAS (ESPINAR)	1212				Releoj, El
200	CAMPILLO DE RANAS (ESPINAR)	1212				Releoj del purgatorio, El
201	CAMPILLO DE RANAS (ESPINAR)	1214				Resurrección gloriosa, La
202	CAMPILLO DE RANAS (ESPINAR)	1212				Sacramentos de la Iglesia, Los
203	CAMPILLO DE RANAS (ESPINAR)	122				Salve a la Virgen
204	CAMPILLO DE RANAS (ESPINAR)	1121d				Segadoras
205	CAMPILLO DE RANAS (ESPINAR)	1212				Ya viene la Virgen santa
206	CARDOSO DE LA SIERRA	1113a	11116			Cantares de ronda
207	CARDOSO DE LA SIERRA	1114				Despedida de los novios
208	CARDOSO DE LA SIERRA	114				Molinera y el corregidor, La
209	CARDOSO DE LA SIERRA	1122a	1113b			Mayo, El
210	CARDOSO DE LA SIERRA	1122a	1113a			Releoj, El
211	CASAR DE TALAMANCA	1211				Clavellina, La
212	CASAR DE TALAMANCA	1113	114			Diez mandamientos, Los
213	CASAR DE TALAMANCA	1211				En Belén tocan a fuego
214	CASAR DE TALAMANCA	1122a	1113b			Mayo, El
215	CASAR DE TALAMANCA	114				Moore Adela, La (Lux eterna)
216	CASAR DE TALAMANCA	1113a				Sacramentos, Los
217	CASTEJÓN DE HENARES	1113a				Cantares de ronda
218	CASTEJÓN DE HENARES	1214				Pascua de Resurrección
219	CASTEJÓN DE HENARES	1213				Vía Crucis
220	CENDEJAS DEL PADRASTRO	122				A ti, oh Virgen de Valbuena
221	CENDEJAS DEL PADRASTRO	124				A tus plantas nos postramos
222	CENDEJAS DEL PADRASTRO	1111				Al run run de mi canto
223	CENDEJAS DEL PADRASTRO	1112e				Aprende, niñas queridas
224	CENDEJAS DEL PADRASTRO	1212				Arado, El
225	CENDEJAS DEL PADRASTRO	1112a				Ay, Chungala
226	CENDEJAS DEL PADRASTRO	1212				Baraja, La
227	CENDEJAS DEL PADRASTRO	1211				Camina la Virgen pura
228	CENDEJAS DEL PADRASTRO	1113a	11116			Cantares de ronda
229	CENDEJAS DEL PADRASTRO	114				Carmela se paseaba
230	CENDEJAS DEL PADRASTRO	114				Clara
231	CENDEJAS DEL PADRASTRO	1112e				Cumplimos en la escuela
232	CENDEJAS DEL PADRASTRO	114				Deigolina
233	CENDEJAS DEL PADRASTRO	1212				Despedidas de los cantos de Cuarema
234	CENDEJAS DEL PADRASTRO	114				Día de los torneos, El (D Bueso y su hermana)
235	CENDEJAS DEL PADRASTRO	1112e				Días de la semana, Los
236	CENDEJAS DEL PADRASTRO	1212				Domingo de Cuarema, I

índice de canciones por número y por orden alfabético de lo
calidades

N	LOCALIDADES	CLASE1	CLASE2	CLASE3	CLASE4	TÍTULOS
237	CENDEJAS DEL PADRASTRO	114				Dos de mayo, dos de mayo (El quintado)
238	CENDEJAS DEL PADRASTRO	1111				Ea, ea, la ea
239	CENDEJAS DEL PADRASTRO	1112e				El que planta un arbol
240	CENDEJAS DEL PADRASTRO	1212				En casa de campo hacen
241	CENDEJAS DEL PADRASTRO	1211				Ese portillejo abierto
242	CENDEJAS DEL PADRASTRO	1112a	114			Habia tres niñas (Muerte de Santa Elena)
243	CENDEJAS DEL PADRASTRO	1212				Hoy es día San Jose
244	CENDEJAS DEL PADRASTRO	114				Juan Lanas
245	CENDEJAS DEL PADRASTRO	1121a				Loba parda, La
246	CENDEJAS DEL PADRASTRO	1211				Madre, a la puerta hay un niño
247	CENDEJAS DEL PADRASTRO	114				Madre, mañana hay corrida
248	CENDEJAS DEL PADRASTRO	1121a				mandamientos de amor, Los
249	CENDEJAS DEL PADRASTRO	1211				Mandamientos de la ley de Dios, Los
250	CENDEJAS DEL PADRASTRO	114				Majanita, majanita (El Conde Olmos)
251	CENDEJAS DEL PADRASTRO	1112a				Me caso mi madre
252	CENDEJAS DEL PADRASTRO	1121a				Peine de esta doncella, El
253	CENDEJAS DEL PADRASTRO	114				Pobre Adela, La (Lux Asterna)
254	CENDEJAS DEL PADRASTRO	1212				Quince rosas, las
255	CENDEJAS DEL PADRASTRO	1112e				Rios principales, Los
256	CENDEJAS DEL PADRASTRO	1212				Sacerdote "lapues" de Dios
257	CENDEJAS DEL PADRASTRO	1131d				Segadora, segadora
258	CENDEJAS DEL PADRASTRO	114				Una señorita rica
259	CENDEJAS DEL PADRASTRO	1211				Virgen y San Jose, La
260	CENDEJAS DEL PADRASTRO	1121a				Zagalilla, zagalilla (La zagala y la Virgen)
261	COGOLLUDO	1112d				A la jeringona
262	COGOLLUDO	1112d				Al almon
263	COGOLLUDO	1112a				Al corro de la patata
264	COGOLLUDO	1112a				Amigas, buenas tardes
265	COGOLLUDO	123	13			Cantares a Santa Agueda
266	COGOLLUDO	1121	1111b	113		Cantares a Santa Agueda (baile)
267	COGOLLUDO	114				Cantares al peite
268	COGOLLUDO	1113a				Cantares de ronda
269	COGOLLUDO	1121	13			Cantares de la vispera de Santa Agueda
270	COGOLLUDO	1112a				En el balcon de palacio
271	COGOLLUDO	1112d				Estando la pajara pinta
272	COGOLLUDO	124				Rogativas a San Isidro
273	COGOLLUDO	114				Tarara, La
274	COGOLLUDO	1112e				Ya de descanso la hora llega
275	COLMENAR DE LA SIERRA	1113a				Cantares de ronda
276	COLMENAR DE LA SIERRA	1131e				Cantares de trilla
277	COLMENAR DE LA SIERRA	1114				Despedida de los novios
278	COLMENAR DE LA SIERRA	1122a	1113b			Mayo, El
279	COLMENAR DE LA SIERRA	1214				Pascua, La

Indice de canciones por numero y por orden alfabetico de la
calidades

N	LOCALIDADES	CLASE1	CLASE2	CLASE3	CLASE4	TITULOS
280	COLMENAR DE LA SIERRA	1122b				Peoro, El
281	COLMENAR DE LA SIERRA	1121d				Segadoras
282	CORDUENTE	1113a	1132a	1132b	11116	Cantares de ronda
283	CORDUENTE	1214				Evangelio, El
284	CORDUENTE	1122a	1113b			Mayo, El
285	CORDUENTE	1214				Pascua de Resurreccion
286	CORDUENTE	1213				Fasion, La
287	CORDUENTE	1213				Keloj, El
288	CHECA	1213				Calvario, El
289	CHECA	1114				Cantares de boda
290	CHECA	1132d				Cantares de esquiladores
291	CHECA	1113a				Cantares de ronda
292	CHILGECHE	1211				A Belen pastores
293	CHILGECHE	1121a				Al salir del sol
294	CHILGECHE	121				Al templo venimos
295	CHILGECHE	1113a				Cantares de ronda
296	CHILGECHE	1213				Cinco llagas, Las
297	CHILGECHE	1213				Dolores de Maria, Los
298	CHILGECHE	1214				Pascua de Resurreccion
299	CHILGECHE	1213				Via Crucis o Fasion
300	DRIEBES	122				Mayos a la Virgen
301	DURON	1212				Domingo de Cuaresma, l
302	DURON	1213				Entierro, El
303	DURON	1213				Lavatorio, El
304	DURON	1211				Madre, a la puerta hay un nio
305	DURON	1121a	1211			Nochebuena
306	DURON	1214				Pascua de Resurreccion (El encuentro)
307	DURON	1112a				Ramon, del alma mia
308	DURON	1211				Virgen camina a Egipto, La
309	DURON	122				Viva la Virgen de la esperanza
310	ENBID	122				Ave Maria
311	ENBID	1113a				Cantares de ronda y arrabaleras
312	ENBID	122				Gloria
313	ENBID	1214				Pascua de Resurreccion
314	ENBID	122	123	124		Salve
315	FUENTELAENCINA	1211				Madre, a la puerta hay un nio
316	FUENTELAENCINA	122				Mayo a la Virgen
317	FUENTELAHIGUERA DE ALBATAGES	1211				Madre, a la puerta hay un nio
318	FUENTELAHIGUERA DE ALBATAGES	1122a	1113b			Mayo, El
319	FUENTELAHIGUERA DE ALBATAGES	1211				San Jose adoraba al nio
320	FUENTELAHIGUERA DE ALBATAGES	1211				Vamos, pastores, vamos
321	FUENTELSAZ	123				Gozos de San Miguel
322	FUENTELSAZ	123				Gozos de San Pascual
323	GALVE DE SORBE	1211				Antes de las doce a Belen llegad
324	GALVE DE SORBE	1211				Desposorios, Los
325	GALVE DE SORBE	1121a	1211			Mandamientos de amor, Los
326	GUALDA	122				A dejarte, oh Maria

indice de canciones por numero y por orden alfabetico de lo
calidades

N	LOCALIDADES	CLASE1	CLASE2	CLASE3	CLASE4	TITULOS
327	GUALDA	122				Adios, bella Maria
328	GUALDA	1112b				Al cocherito lere
329	GUALDA	1212				Arado, El
330	GUALDA	1113a				Cantares de ronda
331	GUALDA	1211	1121a			Donde palabrillas. Las
332	GUALDA	1212				Domingo de Cuaremas. 1
333	GUALDA	1212				Domingo de Cuaremas. 2
334	GUALDA	1212				Domingo de Cuaremas. 3
335	GUALDA	1212				Domingo de Cuaremas. 4
336	GUALDA	1212				Domingo de Pasico
337	GUALDA	1212				Domingo de Ramos
338	GUALDA	1212				Hoy aumenta la tristeza
339	GUALDA	1212				Hoy, dia de San Jose
340	GUALDA	1213				Jesus amoroso
341	GUALDA	1213				Jueves Santo
342	GUALDA	1122a	1113b			Mayo, El
343	GUALDA	114				Oye tu, mozo bizarro
344	GUALDA	1212				Padre nuestro
345	GUALDA	1214				Pascua, La
346	GUALDA	1212				Pecadores pedimos, Los
347	GUALDA	1112a				Que haces ahí, moza vieja
348	GUALDA	1112a				Quien dira que la carbonerita
349	GUALDA	1112a				Quisiera ser tan alta
350	GUALDA	1212				Reloj, El
351	GUALDA	1121a	1211			Sacramentos, Los
352	GUALDA	124				San Isidro Labrador
353	GUALDA	1213				Viernes Santo
354	GUALDA	122				Vuelve Madre piadosa en este dia
355	GUALDA	122				Ya viene la primavera
356	HUERCE, LA	1111				A mi niño chiquitito
357	HUERCE, LA	1131b				Abejitas, abejitas
358	HUERCE, LA	1121a	1113a			Aguinaldos
359	HUERCE, LA	1212				Baraja, La
360	HUERCE, LA	1131a				Cantar de arado (Siempre que voy a arar)
361	HUERCE, LA	1113a	1211			Cantar de Nochebuena
362	HUERCE, LA	1114				Cantar de los novios
363	HUERCE, LA	1113a				Cantares de ronda
364	HUERCE, LA	1212				Dia de San Jose
365	HUERCE, LA	1122b				En la noche de San Juan
366	HUERCE, LA	1214				Pascua de Resurreccion (Las albricias)
367	HUERCE, LA	114	13			Pastora, La
368	HUERCE, LA	1112a				Que haces ahí, mozo viejo
369	HUERCE, LA	1212				Quince rosas, Las
370	HUERCE, LA	1212				Reloj, El
371	HUERCE, LA	1212				San Antonio y los pajaritos
372	HUERCE, LA	1131d				Segadora
373	HUERCE, LA	1113	11115			Seguidillas

indice de canciones por numero y por orden alfabetico de lo
calidades

N	LOCALIDADES	CLASE1	CLASE2	CLASE3	CLASE4	TITULOS
374	HUERCE, LA	114				Tarde de los torneos, La (D. Bueso)
375	HUERCE, LA	1112a				Una tarde de verano (Monja contra su gusto)
376	HUERCE, LA	1213				Viernes por la mañana
377	HUERCE, LA	122				Virgen de la Soledad
378	HUERCE, LA	122				Ya sale la luna nueva
379	ILLANA	1121a				Borrego, El
380	ILLANA	1113a				Cantares de ronda
381	ILLANA	1121a				Emperador de Roma, El (La dama y el segador)
382	ILLANA	123				Gozos de San Antonio
383	ILLANA	1121a				Lobada, La
384	ILLANA	1122a	1112b			Mayo a las mozas
385	ILLANA	122				Mayo a la Virgen
386	ILLANA	1211				Niño Dios se ha perdido, El
387	ILLANA	1121a				Pastor que estas ensejado (Dama y el pastor)
388	ILLANA	1121a				Sacramentos, Los
389	ILLANA	1113a	11115			Seguidillas
390	ILLANA	1211				Virgen camina a Egipto, La
391	IRUESTE	1113a	11116			Cantares de ronda y baile
392	IRUESTE	1211				Madre, a la puerta hay un niño
393	IRUESTE	1211				Nochebuena
394	IRUESTE	1113	11116			Peineta que lleva mi novia, La
395	IRUESTE	1113	11115			Seguidillas
396	IRUESTE	1211				Virgen camina a Egipto, La
397	IRUESTE	1211				Virgen y San Jose, La
398	JOCAR	1214				Pascua de Resurreccion
399	MAJAE LRAYO	1212				Arado, El
400	MAJAE LRAYO	1212				Veinticinco de marzo, A
401	MAJAE LRAYO	1212				Ave Maria
402	MAJAE LRAYO	1212				Baraja, La
403	MAJAE LRAYO	1121a	1113a	1211		Cantar de Reyes
404	MAJAE LRAYO	1113a	11116			Cantares de ronda
405	MAJAE LRAYO	1112e	1121a			Cantar de San Casiano
406	MAJAE LRAYO	1212				Costurera, La
407	MAJAE LRAYO	1212				Despedidas de Cuaresma
408	MAJAE LRAYO	1213				Domingo de Ramos (1947)
409	MAJAE LRAYO	123				Himno al Santo Niño
410	MAJAE LRAYO	1212				Hoy, día de San Jose
411	MAJAE LRAYO	1212				Mandamientos, Los
412	MAJAE LRAYO	1214				Pascua de Resurreccion
413	MAJAE LRAYO	1212				Quince rosas, Las
414	MARANCHON	1114				Cantares de boda
415	MAZUECOS	122				Mayo a la virgen de la Paz
416	MEGINA	123				Cantares de San Roque
417	MEGINA	1121a	1211			Esta noche es Nochebuena
418	MEGINA	123				Gozos de Santa Quiteria
419	MEGINA	1122a	1113b			Mayo, El

Indice de canciones por numero y por orden alfabetico de la
calidades

N	LOCALIDADES	CLASE1	CLASE2	CLASE3	CLASE4	TITULOS
419	PERALEJOS DE LAS TRUCHAS	1214				Pascua de Resurreccion
420	MEGINA	123				San Antonio y los pajaritos. Milagro de
421	MEGINA	1214				Pascua de Resurreccion
422	MEGINA	1211				Pastorcillos del monte, venid
423	MEGINA	1133				Pregon de maxima autoridad
424	MEGINA	1133				Pregon de organismo oficial
425	MEGINA	1133				Pregon de venta
426	NIERLA, LA	1114				Despedida a la novia
427	NIERLA, LA	1214				Pascua de Resurreccion
428	MILMARCOS	1112a				Adelante hay una lancha
429	MILMARCOS	122				Ave Maria del Rosario
430	MILMARCOS	1211				Ay que lindo y que bello
431	MILMARCOS	1113a	11116			Cantares de ronda
432	MILMARCOS	1112b				Cayo en La Habana
433	MILMARCOS	1112b				Al Cocherito piruli
434	MILMARCOS	1213				Con pureza de conciencia
435	MILMARCOS	114				Dia de los torneos, El (D Bueso y su hermana)
436	MILMARCOS	1211				En el portal de Belen
437	MILMARCOS	1112				En la fuente el moro (Las tres cautivas)
438	MILMARCOS	1213				Jesus amoroso
439	MILMARCOS	114				Loba parda, La
440	MILMARCOS	1112a				Mambru se fue a la guerra
441	MILMARCOS	1112b				Manuel
442	MILMARCOS	1214				Pascua de Resurreccion
443	MILMARCOS	1211				Pastorcillos del monte, venid
444	MILMARCOS	125				Romped, romped mis cadenas
445	MILMARCOS	1211				Tres Reyes del Oriente, los
446	MILMARCOS	1211				Tres Reyes del Oriente, Los
447	MILMARCOS	1211				Vamos, pastores, vamos
448	MIRABUENO	122				A vos, Madre de bondad
449	MIRABUENO	122				Adios, Reina del cielo
450	MIRABUENO	1113a	11116			Cantares de ronda y baile
451	MIRABUENO	1213				Mirad la Virgen, que sola esta
452	MIRABUENO	1211				Nacio, nacio, pastores
453	MIRABUENO	1211				Nochebuena
454	MIRABUENO	122				Novena a la Virgen de Mirabueno
455	MIRABUENO	1214				Pascua de Resurreccion
456	MIRABUENO	122				Viva la Virgen, nuestra patrona
457	MOLINA DE ARAGON	122				Himno a la Virgen del Carmen
458	MOLINA DE ARAGON	122				Purezas de la Inmaculada
459	MOLINA DE ARAGON	122				Salve, fuente de agua viva
460	OCENTEJO	1121a	1211			Aguinaldos
461	OCENTEJO	1111	1121a			Cuatro patas tiene el gato
462	OCENTEJO	1114				Despedida de los novios
463	OCENTEJO	1131	1134			Diez mandamientos de amor, Los

índice de canciones por número y por orden alfabético de lo
calidades

N	LOCALIDADES	CLASE1	CLASE2	CLASE3	CLASE4	TITULOS
464	OCENTEJO	1212				Diez mandamientos de flores, LOS
465	OCENTEJO	1122a	1113b			Mayos, Los
466	OCENTEJO	1214				Pascua de Resurreccion
467	OCENTEJO	1212				Pasion, La
468	OCENTEJO	1212				Santo Dios
469	OCENTEJO	1213				Rostró de la sangre, El
470	OCENTEJO	1211				Venid, pastorcillos
471	OCENTEJO	1211				Venid aca, pastorcillos
472	ORDIAL, EL	1212				Arado, El
473	ORDIAL, EL	1212				San Antonio y los pajaritos, Milagro de
474	OREA	1212	122			Cantar a la Virgen de los Dolores
474	OREA	1213				Lavatorio, El
475	OREA	1113a	11115			Cantares de ronda
476	OREA	1213				Entierro, El
477	OREA	1213				Entierro, El
479	OREA	1122a	1113b			Mayo a las mozas
480	OREA	122				Mayos a la Virgen
481	OREA	1214				Pascuas, Las
482	OREA	1211				Pastorcillos del monte, venid
483	OREA	1212				Septenario de dolores
484	OREA	1211				Vamos, pastores, vamos
485	OREA	1213				Via Crucis
486	PALMACES	1131a				Cantares de arada
487	PALMACES	1113a				Cantares de ronda
488	PALMACES	1131b				Segadoras
489	PAREDES DE SIGUENZA	124				Agua, señora, agua
490	PAREDES DE SIGUENZA	122				Virgen del Sagrario
491	PAREJA	1122a	1113b			Mayo a las mozas
492	PAREJA	122				Mayo a la Virgen
493	PAREJA	1211				Niño Dios se ha perdido, El
494	PASTRANA	1113a				Cantares de ronda
495	PASTRANA	1122a	1113b			Mayo a las mozas
496	PASTRANA	122				Mayo a la Virgen
497	PEVALVER	1131g				A coger olivas voy
498	PEVALVER	1133				A la buena miel
499	PEVALVER	1131g				Al olivo, al olivo
500	PEVALVER	1211				Arado, El
501	PEVALVER	1113a				Cantares de ronda
502	PEVALVER	1211				Doce palabritas, Las
503	PEVALVER	1213				Jesús amoroso
504	PEVALVER	1211				Mandamientos, los
505	PEVALVER	1122a	1113b			Mayo, El
506	PEVALVER	1122a	1113b			Mayo, El
507	PEVALVER	1211				Nochebuena
508	PEVALVER	1212	122			Dolores, Los
509	PEVALVER	1214				Pascua de Resurreccion
510	PEVALVER	1211				Sacramentos, Los

índice de canciones por número y por orden alfabético de lo
calidades

N	LOCALIDADES	CLASE1	CLASE2	CLASE3	CLASE4	TÍTULOS
511	PEVALVER	124				San José bendito
512	PEVALVER	1211				Virgen camina a Egipto. La
513	PERALEJOS DE LAS TRUCHAS	1114				Cantares de boda
514	PERALEJOS DE LAS TRUCHAS	122				Gozos de la Virgen de Kinagorda
515	PERALEJOS DE LAS TRUCHAS	1213				Lavatorio, El
516	PERALEJOS DE LAS TRUCHAS	1122a	1113b			Mayo a las mozas
517	PERALEJOS DE LAS TRUCHAS	122				Movena a la Virgen de Kinagorda
518	PERALEJOS DE LAS TRUCHAS	1212				parecen abejitas
520	PERALEJOS DE LAS TRUCHAS	1213				Pasión, La
521	PERALEJOS DE LAS TRUCHAS	1121b				hemos recorrido Napoles
521b	PERALEJOS DE LAS TRUCHAS	1121b				Somos los murguistas
522	PERALVECHE	1131a	1113a			Cantar de arada
523	PERALVECHE	1132a				Como quieres niña
524	PERALVECHE	1122a	1113b			Mayo a las mozas
525	PERALVECHE	122				Mayo a la Virgen
526	PERALVECHE	1214				Pascua de Resurrección
527	PERALVECHE	1131d				Segadoras
528	PINILLA DE MOLINA	1121a	1211			Aguinaldo, El
529	PINILLA DE MOLINA	1114				Cantares de boda
530	PINILLA DE MOLINA	1111				Cantares de cura
531	PINILLA DE MOLINA	1113a				Cantares de ronda
532	PINILLA DE MOLINA	1213				Entierro, El
533	PINILLA DE MOLINA	1122a	1113b			Mayo, El
534	PINILLA DE MOLINA	1214				Pascua de Resurrección
535	PINILLA DE MOLINA	1131d				Segadoras
536	PUEBLA DE BELEVA	1131h				Sacristán se ha muerto, El
537	RILLO DE GALLO	1111				Duerme, visita a
538	RILLO DE GALLO	122				Gozos de la Virgen de la Carrasca
539	ROBLEDO DE CORPES	114				Al salir de misa de once
540	ROBLEDO DE CORPES	114				Clara
541	ROBLEDO DE CORPES	114				Conde Flores, El (La boda estorbada)
542	ROBLEDO DE CORPES	114				Conde de Romanones, El (La dama y el segador)
543	ROBLEDO DE CORPES	114				Dicen que te casas, Juana (El desdichado)
544	ROBLEDO DE CORPES	1214				Palomita, La
545	SACEDORGO	1122a	1113b			Mayo a las mozas
546	SALMERON	1122a	1113b			Mayo a las mozas
547	SALMERON	122				Mayo a la Virgen
548	SAN ANDRÉS DEL CONGOSTO	1213				Alma, si eres compasiva
549	SAN ANDRÉS DEL CONGOSTO	114	1113c			Aurelia Ortega y Bernabe
550	SAN ANDRÉS DEL CONGOSTO	1213				Confesión, La
551	SAN ANDRÉS DEL CONGOSTO	1114				Despedida de los novios
552	SAN ANDRÉS DEL CONGOSTO	1213				Domingo de Ramos
553	SAN ANDRÉS DEL CONGOSTO	1213				Jueves Santo. Jueves Santo
554	SAN ANDRÉS DEL CONGOSTO	1213				Lavatorio, El

indice de canciones por numero y por orden alfabetico de lo
calidades

N	LOCALIDADES	CLASE1	CLASE2	CLASE3	CLASE4	TITULOS
555	SAN ANDRES DEL CONGOSTO	1213				Mandamientos. Los
556	SAN ANDRES DEL CONGOSTO	124				Oh, Virgen hermosa
557	SAN ANDRES DEL CONGOSTO	1213				Oye, alma de tristeza
558	SAN ANDRES DEL CONGOSTO	1214				Pascua de Resurreccion
559	SAN ANDRES DEL CONGOSTO	1214				Pascua de Resurreccion
560	SAN ANDRES DEL CONGOSTO	124				Plegarias a la Virgen de Sopeja
561	SAN ANDRES DEL CONGOSTO	1212				Quince rosas. Las
562	SAN ANDRES DEL CONGOSTO	1213	122			Salve
563	SAN ANDRES DEL CONGOSTO	1213				Ya sale la palomita
564	SANTIUSTE	1113a				Cantares de ronda
565	SANTIUSTE	1121a	1211			Esta noche es Nochebuena
566	SANTIUSTE	1214				Pascua de Resurreccion
567	SANTIUSTE	122				Salve
568	SELAS	1113a				Cantares de ronda
569	SELAS	122				Despedidas a la Virgen de la Minerva
570	SELAS	122				Despedidas Virgen de la Minerva (novena)
571	SELAS	122				Gozos de la Virgen de la Minerva
572	SIENES	122				Despedidas a la Virgen
573	SIENES	1213				Entierro, El
574	SIENES	1213				Jesus en la eucaristia
575	SIENES	1214				Pascua de Resurreccion
576	SIENES	1213				Jueves Santo, Jueves Santo (Pasion)
577	SIENES	1213				Reioj, El
578	SIENES	124				Rogativa a San Isidro
579	SIENES	122				Rosario, El (Misterios gloriosos)
580	SIENES	122				Salve, triste Virgen
581	SIGUENZA	1122b	11116			Sanjuaneras
582	SOLANILLOS DEL EXTREMO	1213				Adios, Virgen del Cielo
583	SOLANILLOS DEL EXTREMO	114				Alla arriba, en aquel cerro
584	SOLANILLOS DEL EXTREMO	1212				Arado, El
585	SOLANILLOS DEL EXTREMO	1212				Ave Maria
586	SOLANILLOS DEL EXTREMO	1211				Ay, que chieriquitin
587	SOLANILLOS DEL EXTREMO	1212				Baraja, La
588	SOLANILLOS DEL EXTREMO	1121a				Canto de arada
589	SOLANILLOS DEL EXTREMO	1113a				Cantares de ronda
590	SOLANILLOS DEL EXTREMO	1121a	1112			Caracolitos
591	SOLANILLOS DEL EXTREMO	1213				Cuatro poncellas venimos
592	SOLANILLOS DEL EXTREMO	1213				Credo
593	SOLANILLOS DEL EXTREMO	1112d				Chata Miringuela, La
594	SOLANILLOS DEL EXTREMO	1214				De luz se tiñe la aurora
595	SOLANILLOS DEL EXTREMO	1112a				Dicen que van a quitar
596	SOLANILLOS DEL EXTREMO	1212				Dolores, Los
597	SOLANILLOS DEL EXTREMO	1212				Domingo de Cuaresma, 1
598	SOLANILLOS DEL EXTREMO	1212				Domingo de Cuaresma, 2

índice de canciones por número y por orden alfabético de lo
calidades

N	LOCALIDADES	CLASE1	CLASE2	CLASE3	CLASE4	TÍTULOS
599	SOLANILLOS DEL EXTREMO	1212				Domingo de Cuaresma, 3
600	SOLANILLOS DEL EXTREMO	1212				Domingo de Cuaresma, 4
601	SOLANILLOS DEL EXTREMO	1212				Domingo de Cuaresma, 5
602	SOLANILLOS DEL EXTREMO	1213				Domingo de Ramos
603	SOLANILLOS DEL EXTREMO	1213				Domingo de Ramos
604	SOLANILLOS DEL EXTREMO	1213				Domingo de Ramos
605	SOLANILLOS DEL EXTREMO	1112a				Don Petiton
606	SOLANILLOS DEL EXTREMO	1213				Entierro de Jesus, El
607	SOLANILLOS DEL EXTREMO	1112a				Estada don Fernandito (El Conde Olivos)
608	SOLANILLOS DEL EXTREMO	123				Gotos de Santa Barbara
609	SOLANILLOS DEL EXTREMO	1112a				Hacer corro: caballeros
610	SOLANILLOS DEL EXTREMO	1132a	1131c			Hay un monte en Solanillos
611	SOLANILLOS DEL EXTREMO	1213				Himno a la cruz
612	SOLANILLOS DEL EXTREMO	1212				hoy. dia de San Jose
613	SOLANILLOS DEL EXTREMO	1212				Jesus amoroso
614	SOLANILLOS DEL EXTREMO	1213				Jueves Santo
615	SOLANILLOS DEL EXTREMO	1213				Lavatorio, El
616	SOLANILLOS DEL EXTREMO	1212				Mandamientos en breve, Los
617	SOLANILLOS DEL EXTREMO	1212				Mandamientos en flor, Los
618	SOLANILLOS DEL EXTREMO	1122a	1113b			Mayo, El
619	SOLANILLOS DEL EXTREMO	1112a				Me caso mi madre
620	SOLANILLOS DEL EXTREMO	1112a				Me he comprado unas alpargatas
621	SOLANILLOS DEL EXTREMO	1213				Oveja perdida, la
622	SOLANILLOS DEL EXTREMO	1213				Oye, alma de tristeza
623	SOLANILLOS DEL EXTREMO	1211				Pampanitos verdes
624	SOLANILLOS DEL EXTREMO	1214				Pascua de Resurreccion
625	SOLANILLOS DEL EXTREMO	1214				Pascua de Resurreccion
626	SOLANILLOS DEL EXTREMO	1213				Pasion del Señor
627	SOLANILLOS DEL EXTREMO	1212				Sacerdote que en la misa
628	SOLANILLOS DEL EXTREMO	1212				Salve a los Dolores
629	SOLANILLOS DEL EXTREMO	1212				Salve, dolorosa
630	SOLANILLOS DEL EXTREMO	122				Salve, Regina
631	SOLANILLOS DEL EXTREMO	1212				Santo Dios
632	SOLANILLOS DEL EXTREMO	1131d				Segadora
633	SOLANILLOS DEL EXTREMO	1213				Siete palabras, Las
634	SOLANILLOS DEL EXTREMO	1213				Soledad de Nuestra Señora
635	SOLANILLOS DEL EXTREMO	1211				Suena, suena el tambor
636	SOLANILLOS DEL EXTREMO	1212				Veinticinco de marzo
637	SOLANILLOS DEL EXTREMO	1211				Virgen camina a Egipto. La
638	SOLANILLOS DEL EXTREMO	1112a				Yo soy muy caduco
639	SOLANILLOS DEL EXTREMO	1211				Zagalilla (Pastorcitos del monte venid)
640	SOMOLINOS	114				A la verde, verde
641	SOMOLINOS	114				Noche de Pascua Florida (D Bueso y su hermana
642	SOMOLINOS	114				Una tarde cortando leña
643	SOTODOSOS	1112a				Ahi alante hay una lancha
644	SOTODOSOS	1112b				Al cocherito, lere
645	SOTODOSOS	1112c				Al pasar la barca

indice de canciones por numero y por orden alfabetico de lo
calidades

N	LOCALIDADES	CLASE1	CLASE2	CLASE3	CLASE4	TITULOS
646	SOTODOSOS	1112c				Al paseito de oro
647	SOTODOSOS	1212				Arado, El
648	SOTODOSOS	1213	122			Ave Maria
649	SOTODOSOS	1213				Bajando estan las prisiones
650	SOTODOSOS	1212				Baraja, La
651	SOTODOSOS	1212				Cadena, La
652	SOTODOSOS	122				Canto a la Virgen de la Vega
653	SOTODOSOS	1212				Confesion de la Virgen
654	SOTODOSOS	113	1113c			Cuando el madre ciene
655	SOTODOSOS	1212				Despedidas de los cantos de Cuaresma
656	SOTODOSOS	1213				Dolores, Los
657	SOTODOSOS	1213				Domingo de Ramos
658	SOTODOSOS	1213				Entierro, El
659	SOTODOSOS	1212				Hoy, el angel de la guarda
660	SOTODOSOS	1213				Hoy es jueves de la Cena
661	SOTODOSOS	1213				Hoy se oscurece la tarde
662	SOTODOSOS	1212				Mandamientos de la Pasion, Los
663	SOTODOSOS	1122a	1113b			Mayo, El
664	SOTODOSOS	1214				Pascua de Resurreccion
665	SOTODOSOS	1213				Pasion, La
666	SOTODOSOS	1212				Quince misterios, Los
667	SOTODOSOS	1212				Sacerdote, pues de Dios
668	SOTODOSOS	123				San Antonio y los pajaritos
669	SOTODOSOS	1112c				Soldadito, soldadito
670	SOTODOSOS	114	13			Una quinta de mujeres
671	SOTODOSOS	1212				Veinticinco de marzo, El
672	SOTODOSOS	1213				Via Crucis
673	TENDILLA	1211				Alegria, alegria
674	TENDILLA	1211				Angel nos llama, El
675	TENDILLA	1121a	1113a			Cantares de ronda
676	TENDILLA	1121a				Ronda de Nochebuena
677	TENDILLA	1121a	1211			Rin rin
678	TENDILLA	122				Salve
679	TENDILLA	1113	11115			Seguidillas
680	TERZAGA	122				Adios, del cielo encanto
681	TERZAGA	1212				Dolores, Los
682	TERZAGA	122				Flores, flores, tejed a porfia
683	TERZAGA	122				Gozos a la Virgen de la Cabeza
684	TERZAGA	1122a	1113b			Mayos, Los
685	TERZAGA	125				Novena de animas
686	TERZAGA	1214				Pascua de Resurreccion
687	TERZAGA	1211				Pastorcillos del monte, venid
688	TERZAGA	1211				Tres Reyes del oriente, Los
689	TIERZO	1131e				Cantar de trilla
690	TIERZO	1114				Cantares de boda
691	TIERZO	1113a	11116			Cantares de ronda (jotas)
692	TIERZO	1113a	11115			Cantares de ronda (seguidillas)
693	TIERZO	1122a	1113b			Mayo, El

Indice de canciones por numero y por orden alfabetico de lo
calidades

N	LOCALIDADES	CLASE1	CLASE2	CLASE3	CLASE4	TITULOS
694	TIERZO	1131d				Segadora
695	TIERZO	1112c				Soy la reina de los mares
696	TORDELRAJANO	1213				Despues del destierro
697	TORDELRAJANO	124				Virgen de las Angustias
698	TORIJA	1211				A la puerta de un rico avariento
699	TORIJA	1211				De Belen salio un niñito
700	TORIJA	1211				En el portal de belen
701	TORIJA	1211				Entre la mula y el buey
702	TORIJA	1121a				Loba parda, La
703	TORIJA	1211				Madre, a la puerta hay un niño
704	TORIJA	1211				Virgen camina a Egipto, La
705	TORIJA	1211				Virgen y San Jose, La
706	TORRENOCHA DEL PINAR	1213				Lavatorio, El
707	TORTUERA	122				Ave Maria
708	TORTUERA	1121a	1113a			Cantares de tamborillo
709	TORTUERA	123				Gozos de San Nicolas de Toleantino
710	TORTUERA	122				Gozos de la Virgen Fuente de Remedios
711	TORTUERA	1211	1111			Madre, a la puerta hay un niño
712	TORTUERA	1213				Mandato, El
713	TORTUERA	1214				Pascua de Resurreccion
714	TORTUERA	1131d				Segadoras
715	TRILLO	1211				Madre, a la puerta hay un niño
716	TRILLO	1122a	1113b			Mayo a las mozas
716b	TRILLO	122				Mayo a la Virgen
717	VALDEARENAS	1121a				Aguinaldo, El
718	VALDEARENAS	1211				Doce palabritas, Las
719	VALDEARENAS	1111				Duermete, niño hermoso
720	VALDEARENAS	1211				Vamos, pastores, vamos
721	VALDEARENAS	1211				Virgen camina a Egipto, La
722	VALDEARENAS	1211				Virgen se esta peinando, La
723	VALDEARENAS	1211				Ya vienen los Keyes
724	VALDENUNO-FERNANDEZ	1121				Botarga, la larga
725	VALDENUNO-FERNANDEZ	1122a	1113a			Dibujo del amor, El
726	VALDENUNO-FERNANDEZ	122				Entremos humildemente
727	VALDENUNO-FERNANDEZ	1122a	1113b			Mayo, El
728	VALDENUNO-FERNANDEZ	1214				Pascua de Resurreccion (El encuentro)
729	VALDESOTOS	1113a	1114			Cantares de ronda
730	VALDESOTOS	1121a	1113a			Cantares de San Silvestre
731	VALDESOTOS	1122a	1113b			Mayos, Los
732	VALDESOTOS	1121a	1211			Nochebuena
733	VALFERMOSO DEL TAJUVA	114	1111			A una buena moza
734	VALFERMOSO DEL TAJUVA	1212				Arado, El
735	VALFERMOSO DEL TAJUVA	1214				Ave Maria
736	VALFERMOSO DEL TAJUVA	1212				Baraja, La
737	VALFERMOSO DEL TAJUVA	1213				Calle de la amargura, La
738	VALFERMOSO DEL TAJUVA	1113a				Cantar de ronda

índice de canciones por número y por orden alfabético de la
calidades

N	LOCALIDADES	CLASE1	CLASE2	CLASE3	CLASE4	TITULOS
739	VALFERMOSO DEL TAJUVA	1213				Cena, La
740	VALFERMOSO DEL TAJUVA	1213				Cena, La
741	VALFERMOSO DEL TAJUVA	1212				Cinco panes y dos peces, Los
742	VALFERMOSO DEL TAJUVA	1212				Contadme niño, la historia
743	VALFERMOSO DEL TAJUVA	1213				Corona de espinas, La
744	VALFERMOSO DEL TAJUVA	1212				Credo, El
745	VALFERMOSO DEL TAJUVA	1212				Domingo de Lazaro
746	VALFERMOSO DEL TAJUVA	1213				Domingo de Ramos
747	VALFERMOSO DEL TAJUVA	1112a				En el jardín del Prado
748	VALFERMOSO DEL TAJUVA	1212				Hoy, día de San José
749	VALFERMOSO DEL TAJUVA	1212				Muerta original, La
750	VALFERMOSO DEL TAJUVA	1213				Lavatorio, El
751	VALFERMOSO DEL TAJUVA	1211				Madre, a la puerta hay un niño
752	VALFERMOSO DEL TAJUVA	1212				Mandamientos de la ley de Dios, Los
753	VALFERMOSO DEL TAJUVA	1213				Mater Dolorosa
754	VALFERMOSO DEL TAJUVA	1211				Mi sol, sol, sol, sol
755	VALFERMOSO DEL TAJUVA	114	1111			El día de los morales (D. Bueno y su hermana)
756	VALFERMOSO DEL TAJUVA	1213				Oración en el huerto, La
757	VALFERMOSO DEL TAJUVA	1213				Oye, alma de tristeza
758	VALFERMOSO DEL TAJUVA	1212				Padre nuestro
759	VALFERMOSO DEL TAJUVA	1212				Reioj, El
760	VALFERMOSO DEL TAJUVA	1213				Salve
761	VALFERMOSO DEL TAJUVA	1212				Samaritana, La
762	VALFERMOSO DEL TAJUVA	1213				Santo entierro, El
763	VALFERMOSO DEL TAJUVA	1213				Siete palabras, Las
764	VALFERMOSO DEL TAJUVA	1112a				Soldadito, soldadito (Señas del esposo)
765	VALFERMOSO DEL TAJUVA	1112a				Un francés vino de Francia (La pedigüeja)
766	VALFERMOSO DEL TAJUVA	1211				Vamos, pastores, vamos
767	VALFERMOSO DEL TAJUVA	1213				Venta, La
768	VALFERMOSO DEL TAJUVA	1211				Virgen camina a Egipto, La
769	VALFERMOSO DEL TAJUVA	1212				Virtudes, Las
770	VALFERMOSO DEL TAJUVA	1212				Yugo, El
771	VALTABLADO DEL RIO	1212				Arado, El
772	VALTABLADO DEL RIO	1212				Barajilla, La
773	VALTABLADO DEL RIO	1113	114			Cinco copias en albero
774	VALTABLADO DEL RIO	114				Conce de koma, El (La dama y el segador)
775	VALTABLADO DEL RIO	114				Delgadina
776	VALTABLADO DEL RIO	1113	114			Diez mandamientos, Los
777	VALTABLADO DEL RIO	1212				Domingo de Cuarema, 1
778	VALTABLADO DEL RIO	1212				Domingo de Cuarema, 4
779	VALTABLADO DEL RIO	1213				Domingo de Ramos
780	VALTABLADO DEL RIO	1212				Hoy es día de San José
781	VALTABLADO DEL RIO	1122a	1113b			Mayo, El
782	VALTABLADO DEL RIO	114				Me caso mi madre
783	VALTABLADO DEL RIO	1214				Pascua de Resurrección

indice de canciones por numero y por orden alfabetico de lo
calidades

N	LOCALIDADES	CLASE1	CLASE2	CLASE3	CLASE4	TITULOS
784	VALTABLADO DEL RIO	1113	114			Reloj, El
785	VALTABLADO DEL RIO	114				Una casadilla
786	VALTABLADO DEL RIO	1212				Ya se han vestido de luto
787	VIANA DE JADRAQUE	1114				Cantares de boda
788	VIANA DE JADRAQUE	1113a				Cantares de quintos
789	VIANA DE JADRAQUE	1113a				Cantares de boda
790	VIANA DE JADRAQUE	1131d				Segadoras
791	VILLANUEVA DE ALCORON	1111				A la nanita, nana
792	VILLANUEVA DE ALCORON	1212				A pedir limosna viene
793	VILLANUEVA DE ALCORON	1211				Aguinaldos
794	VILLANUEVA DE ALCORON	1112a				Al levantar una lancha
795	VILLANUEVA DE ALCORON	1212				Arado, El
796	VILLANUEVA DE ALCORON	1212				Ave Maria
797	VILLANUEVA DE ALCORON	1212				Baraja, La
798	VILLANUEVA DE ALCORON	1211				Caminando va la Virgen
799	VILLANUEVA DE ALCORON	1132a				Cantares de pastores
800	VILLANUEVA DE ALCORON	1132b				Cantares pajareros
801	VILLANUEVA DE ALCORON	1113a	11116			Cantares de boda
802	VILLANUEVA DE ALCORON	1212				Despedidas de Cuaresma
803	VILLANUEVA DE ALCORON	1114				Despedidas de los novios
804	VILLANUEVA DE ALCORON	1212				Dia de San Jose
805	VILLANUEVA DE ALCORON	1212				Dia de la Virgen
806	VILLANUEVA DE ALCORON	1212				Dominica, 1
807	VILLANUEVA DE ALCORON	1212				Dominica, 2
808	VILLANUEVA DE ALCORON	1212				Dominica, 3
809	VILLANUEVA DE ALCORON	1212				Dominica, 4
810	VILLANUEVA DE ALCORON	1212				Dominica, 5 (Domingo de Pasion)
811	VILLANUEVA DE ALCORON	1213				Domingo de Ramos
812	VILLANUEVA DE ALCORON	122				Dulce madre y zagala
813	VILLANUEVA DE ALCORON	1211				En Belen en un establo
814	VILLANUEVA DE ALCORON	114				En el jardin de arrayanes
815	VILLANUEVA DE ALCORON	1213				Entierro de Jesus, El
816	VILLANUEVA DE ALCORON	1213				Evangelio de Jueves Santo
817	VILLANUEVA DE ALCORON	114				Botillo, El
818	VILLANUEVA DE ALCORON	123				Gozos de San Antonio
819	VILLANUEVA DE ALCORON	123				Gozos de San Jose
820	VILLANUEVA DE ALCORON	1112d				Ha salido el sol
821	VILLANUEVA DE ALCORON	1212				Mandamientos, Los
822	VILLANUEVA DE ALCORON	1122a	1113b			Mayo a las mozas
823	VILLANUEVA DE ALCORON	122				Mayo a la Virgen
824	VILLANUEVA DE ALCORON	1111				Mi hijita es una rosa
825	VILLANUEVA DE ALCORON	1212				Padre Nuestro
826	VILLANUEVA DE ALCORON	1214				Pascua de Resurreccion
827	VILLANUEVA DE ALCORON	1213				Pasion de Jueves Santo
828	VILLANUEVA DE ALCORON	1213				Pasion de Viernes Santo
829	VILLANUEVA DE ALCORON	1112d				Raton, que te pilla el gato
830	VILLANUEVA DE ALCORON	1212				Reloj, El
831	VILLANUEVA DE ALCORON	1212	122			Salve a Maria Santisima
832	VILLANUEVA DE ALCORON	1111				San Antonio y los pajaritos

índice de canciones por número y por orden alfabético de la
calidades

N	LOCALIDADES	CLASE1	CLASE2	CLASE3	CLASE4	TITULOS
833	VILLANUEVA DE ALCORON	I131b				Segadora
834	VILLANUEVA DE ALCORON	I212				Señor mío, Jesucristo
835	VILLANUEVA DE ALCORON	I213				Soledad de María
836	VILLANUEVA DE ALCORON	I211				Venid pastorcillos
837	VILLANUEVA DE ALCORON	I22				Virgen del Rosario, La
838	VILLARES DE JADRAQUE	I14				Mejancita, mejancita (D. Bueso y su hermana)
839	YEBRA	I113a				Cantares de ronda
840	YEBRA	I122a	I113b			Mayo a las mozas
841	YEBRA	I22				Mayo a la Virgen
842	ZAGREJAS	I22				Adios, paloma inocente
843	ZAGREJAS	I211				Ay, de chiriquitín
844	ZAGREJAS	I113a				Cantares de ronda
845	ZAGREJAS	I211				Esos cabellos rubios
846	ZAGREJAS	I211				Madre. a la puerta hay un niño
847	ZAGREJAS	I23				Oración de San Antonio
848	ZAGREJAS	I214				Pascua de Resurrección
849	ZAGREJAS	I213				Pasion. La
850	ZAGREJAS	I211				Pimpin, yo me reñendaba
851	ZAGREJAS	I213				Reioj, El
852	YELANOS DE ABAJO	I113a	I1115			Seguidillas
853	YELANOS DE ABAJO	I211				La Virgen y San José

Indice de canciones por orden alfabético de títulos

N	TITULOS	LOCALIDADES	CLASE1	CLASE2	CLASE3	CLASE4
104	A Belen, pastores	BOCHONES	1211			
122	A Belen, pastores	BUSTARES	1211			
292	A Belen, pastores	CHILDESCHES	1211			
497	A coger olivas voy	PEVALVER	1131g			
326	A dejarte, oh Maria	GUALDA	122			
106	A esta santa novena (Acción de gracias)	BOCHONES	122			
105	A esta santa novena (Rogativa)	BOCHONES	124			
498	A la buena miel	PEVALVER	1133			
261	A la jeringonza	COGOLLUDO	1112d			
791	A la nanita, nana	VILLANUEVA DE ALCORON	1111			
123	A la puerta de la iglesia	BUSTARES	1121a	1113a		
698	A la puerta de un rico avariento	TERIJA	1211			
640	A la verde, verde	SOMOLINO	114			
124	A lo galán te requiero	BUSTARES	1121a	1113a		
356	A mi niño chiquitito	HUERCE, LA	1111			
792	A pedir limosna viene	VILLANUEVA DE ALCORON	1212			
220	A ti, oh Virgen de Valbuena	CENDEJAS DEL PADRASTRO	122			
221	A tus plantas nos postramos	CENDEJAS DEL PADRASTRO	124			
733	A una buena moza	VALFERMOSO DEL TAJUJA	114	1111		
448	A vos, Madre de bondad	MIRABUENO	122			
357	Abejitas, abejitas	HUERCE, LA	1131m			
172	Acatarradilla	CAMPILLO DE RANAS (ESPINAR)	1122a	1113a		
428	Adelante hay una lancha	MILMARCOS	1112a			
10	Adios, Reina del cielo	ALBORA	122			
449	Adios, Reina del cielo	MIRABUENO	122			
562	Adios, Virgen del Cielo	SOLANILLOS DEL EXTREMO	1213			
327	Adios, bella Maria	GUALDA	122			
686	Adios, del cielo encanto	TERIAGA	122			
38	Adios, milagrosa	ALUSTANTE	122			
842	Adios, paloma inocente	LAOREJAS	122			
489	Agua, señora, agua	PAREDES DE SIGUENZA	124			
358	Aguinaldos	HUERCE, LA	1121a	1113a		
460	Aguinaldos	OCENTEJO	1121a	1211		
793	Aguinaldos	VILLANUEVA DE ALCORON	1211			
528	Aguinaldo, El	PINILLA DE MOLINA	1121a	1211		
717	Aguinaldo, El	VALDEARENAS	1121a			
643	Ahi alante hay una lancha	SOTODOSOS	1112a			
433	Al Cocharito piruli	MILMARCOS	1112b			
262	Al alimon	COGOLLUDO	1112d			
11	Al cielo, al cielo	ALBORA	1212			
328	Al cocherito lere	GUALDA	1112b			
644	Al cocherito, lere	SOTODOSOS	1112b			
263	Al corro de la patata	COGOLLUDO	1112a			
754	Al levantar una lancha	VILLANUEVA DE ALCORON	1112a			
499	Al olivo, al olivo	PEVALVER	1131g			
645	Al pasar la barca	SOTODOSOS	1112c			
646	Al paseito de oro	SOTODOSOS	1112c			
222	Al run run de mi canto	CENDEJAS DEL PADRASTRO	1111			
539	Al salir de misa de once	ROBLEDO DE CORPES	114			

Indice de canciones por orden alfabético de títulos

N	TITULOS	LOCALIDADES	CLASE1	CLASE2	CLASE3	CLASE4
293	Al salir del sol	CHILOECHES	1121a			
294	Al templo venimos	CHILOECHES	124			
673	Alegria, alegria	TENDILLA	1211			
546	Alma, si eres compasiva	SAN ANDRES DEL CONGOSTO	1213			
583	Alla arriba, en aquel cerro	SOLANILLOS DEL EXTREMO	114			
264	Amigas, buenas tardes	COBOLLUDO	1112a			
12	Andarique	ALGORA	114	1113c		
674	Angel nos llama, El	TENDILLA	1211			
323	Antes de las doce a Belen llegad	GALVE DE SORBE	1211			
223	Aprended, niñas queridas	CENDEJAS DEL PADRASTRO	1112e			
70	Arado, El	BARRIOPEDRO	1212			
125	Arado, El	BUSTARES	1212			
173	Arado, El	CAMPILLO DE RAMAS (ESPINAR)	1212			
224	Arado, El	CENDEJAS DEL PADRASTRO	1212			
329	Arado, El	GUALDA	1212			
399	Arado, El	MAJAELEAYO	1212			
472	Arado, El	ORDIAL, EL	1212			
500	Arado, El	PEVALVER	1211			
584	Arado, El	SOLANILLOS DEL EXTREMO	1212			
647	Arado, El	SOTODOSOS	1212			
734	Arado, El	VALFERMOSO DEL TAJUJA	1212			
771	Arado, El	VALTABLADO DEL RIO	1212			
795	Arado, El	VILLANUEVA DE ALCORON	1212			
71	Ardia la zarza	BARRIOPEDRO	1211			
549	Aurelia Ortega y Bernabe	SAN ANDRES DEL CONGOSTO	114	1113c		
60	Ave Maria	ARBETETA	1212			
174	Ave Maria	CAMPILLO DE RAMAS (ESPINAR)	1212			
310	Ave Maria	ENBIO	122			
401	Ave Maria	MAJAELEAYO	1212			
585	Ave Maria	SOLANILLOS DEL EXTREMO	1212			
648	Ave Maria	SOTODOSOS	1213	122		
707	Ave Maria	TORTUERA	122			
735	Ave Maria	VALFERMOSO DEL TAJUJA	1214			
796	Ave Maria	VILLANUEVA DE ALCORON	1212			
429	Ave Maria del Rosario	MILMARCOS	122			
430	Ay que liado y que bello	MILMARCOS	1211			
225	Ay, chungala	CENDEJAS DEL PADRASTRO	1112e			
643	Ay, de chirriquitin	ZADREJAS	1211			
586	Ay, que chirriquitin	SOLANILLOS DEL EXTREMO	1211			
649	Bajando estan las prisiones	SOTODOSOS	1213			
175	Baraja de los naipes, La	CAMPILLO DE RAMAS (ESPINAR)	1212			
54	Baraja, La	ARBANCON	1212			
72	Baraja, La	BARRIOPEDRO	1212			
95	Baraja, La	BOCIBANO	1213			
126	Baraja, La	BUSTARES	1212			
226	Baraja, La	CENDEJAS DEL PADRASTRO	1212			
359	Baraja, La	HUERCE, LA	1212			
402	Baraja, La	MAJAELEAYO	1212			
587	Baraja, La	SOLANILLOS DEL EXTREMO	1212			
650	Baraja, La	SOTODOSOS	1212			

Indice de canciones por orden alfabetico de titulos

N	TITULOS	LOCALIDADES	CLASE1	CLASE2	CLASE3	CLASE4
736	Baraja, La	VALFERMOSO DEL TAJUJA	1212			
797	Baraja, la	VILLANUEVA DE ALCORON	1212			
61	Barajilla, La	ARBETETA	1212			
772	Barajilla, La	VALTARLADO DEL RIO	1212			
679	Borrego, El	ILLANA	1121a			
724	Botarga, la larga	VALDENUNO-FERNANDEZ	1121			
651	Cadena, La	SOTODOSOS	1212			
268	Calvario, El	CHECA	1213			
737	Calle de la amargura, La	VALFERMOSO DEL TAJUJA	1213			
13	Camina la Virgen pura	ALORA	1211			
227	Camina la Virgen pura	CENDEJAS DEL PADRASTRO	1211			
756	Caminando va la Virgen	VILLANUEVA DE ALCORON	1211			
474	Cantar a la Virgen de los Dolores	OREA	1212	122		
176	Cantar de Belen	CAMPILLO DE RANAS (ESPINAR)	1211			
361	Cantar de Nochebuena	HUERCE, LA	1113a	1211		
403	Cantar de Reyes	MAJAELEYO	1121a	1113a	1211	
405	Cantar de San Casiano	MAJAELEYO	1112e	1121a		
96	Cantar de arada	BOCIGANO	1131a			
522	Cantar de arada	PERALVECHE	1131a	1113a		
360	Cantar de arada (Siempre que voy a arar)	HUERCE, LA	1131a			
177	Cantar de colmenas	CAMPILLO DE RANAS (ESPINAR)	1131h			
178	Cantar de la octava	CAMPILLO DE RANAS (ESPINAR)	1113a			
362	Cantar de los novios	HUERCE, LA	1114			
7	Cantar de ronda	ALCOROCHES	1113a			
62	Cantar de ronda	ARBETETA	1113a	11116		
738	Cantar de ronda	VALFERMOSO DEL TAJUJA	1113a			
182	Cantar de trilla	CAMPILLO DE RANAS (ESPINAR)	1131e			
689	Cantar de trilla	TIERZO	1131e			
180	Cantar para el Gobernador	CAMPILLO DE RANAS (ESPINAR)	1212			
179	Cantar para la novia	CAMPILLO DE RANAS (ESPINAR)	1114			
8	Cantares a San Timoteo	ALCOROCHES	123			
265	Cantares a Santa Agueda	COGOLLUDO	123	13		
266	Cantares a Santa Agueda (baile)	COGOLLUDO	1121	11116	113	
267	Cantares al pelele	COGOLLUDO	114			
181	Cantares de San Anton	CAMPILLO DE RANAS (ESPINAR)	1121	1113a		
55	Cantares de San Juan	ARBANCON	1122a			
416	Cantares de San Roque	MEGINA	123			
730	Cantares de San Silvestre	VALDESOTOS	1121a	1113a		
56	Cantares de Santa Agueda	ARBANCON	1112e			
107	Cantares de arada	BOCHONES	1131a			
486	Cantares de arada	PALMACES	1131a			
46	Cantares de baile	ANQUELA DEL DUCADO	1113	11116		
6	Cantares de boda	ALCOROCHES	1114			
22	Cantares de boda	ALORA	1114	11116		
289	Cantares de boda	CHECA	1114			
414	Cantares de boda	MARANCHON	1114			
513	Cantares de boda	PERALEJOS DE LAS TRUCHAS	1114			
529	Cantares de boda	PINILLA DE MOLINA	1114			

Indice de canciones por orden alfabetico de titulos

N	TITULOS	LOCALIDADES	CLASE1	CLASE2	CLASE3	CLASE4
690	Cantares de boda	TIERZO	1114			
787	Cantares de boca	VIANA DE JADRAQUE	1114			
530	Cantares de cuna	PINILLA DE MOLINA	1111			
290	Cantares de esquiladores	CHECA	1132a			
265	Cantares de la vispera de Santa Agueda	COGOLLUDO	1121	13		
733	Cantares de pastores	VILLANUEVA DE ALCORON	1132a			
786	Cantares de quintos	VIANA DE JADRAQUE	1113a			
14	Cantares de ronda	ALBORA	1113a	1114	115	11115
41	Cantares de ronda	ANGON	1113a	1114	11116	
47	Cantares de ronda	ANGUELA DEL DUCADO	1113a			
73	Cantares de ronda	BARRIOPEDRO	1113a			
97	Cantares de ronda	BECIGANO	1113a	11116		
115	Cantares de ronda	BODIA	1113a	113		
127	Cantares de ronda	BUSTARES	1113a			
206	Cantares de ronda	CARDOSO DE LA SIERRA	1113a	11116		
217	Cantares de ronda	CASTEJON DE MENARES	1113a			
226	Cantares de ronda	CENDEJAS DEL PADRASTO	1113a	11116		
266	Cantares de ronda	COGOLLUDO	1113a			
275	Cantares de ronda	COLMENAR DE LA SIERRA	1113a			
262	Cantares de ronda	CORDUENTE	1113a	1132a	1132b	11116
291	Cantares de ronda	CHECA	1113a			
295	Cantares de ronda	CHILDECHES	1113a			
330	Cantares de ronda	GUALDA	1113a			
363	Cantares de ronda	HUERCE, LA	1113a			
386	Cantares de ronda	ILLANA	1113a			
404	Cantares de ronda	MAJAEIRAYO	1113a	11116		
431	Cantares de ronda	MILMARCOS	1113a	11116		
475	Cantares de ronda	OREA	1113a	11116		
487	Cantares de ronda	PALMACES	1113a			
494	Cantares de ronda	PASTRAMA	1113a			
501	Cantares de ronda	PEVALVER	1113a			
531	Cantares de ronda	PINILLA DE MOLINA	1113a			
564	Cantares de ronda	SANTIUSTE	1113a			
566	Cantares de ronda	SELAS	1113a			
565	Cantares de ronda	SOLANILLOS DEL EXTREMO	1113a			
675	Cantares de ronda	TENDILLA	1121a	1113a		
729	Cantares de ronda	VALDESOTOS	1113a	1114		
789	Cantares de ronda	VIANA DE JADRAQUE	1113a			
801	Cantares de ronda	VILLANUEVA DE ALCORON	1113a	11116		
839	Cantares de ronda	YEBRA	1113a			
644	Cantares de ronda	ZADREJAS	1113a			
311	Cantares de ronda y arrabaleras	EMBID	1113a			
391	Cantares de ronda y baile	IRUESTE	1113a	11116		
450	Cantares de ronda y baile	MIRABUENO	1113a	11116		
691	Cantares de ronda (jotas)	TIERZO	1113a	11116		
692	Cantares de ronda (seguidillas)	TIERZO	1113a	11115		
708	Cantares de tamborillo	TORTUERA	1121a	1113a		
15	Cantares de trilla	ALBORA	1131e	1113a		

Índice de canciones por orden alfabético de títulos

N	TÍTULOS	LOCALIDADES	CLASE1	CLASE2	CLASE3	CLASE4
276	Cantares de trilla	COLMENAR DE LA SIERRA	1131e			
600	Cantares pinariegos	VILLANUEVA DE ALCORÓN	1132d			
652	Canto a la Virgen de la Vega	SOTODOSOS	122			
586	Canto de arado	SOLANILLOS DEL EXTREMO	1131a			
590	Caraculitos	SOLANILLOS DEL EXTREMO	1121a	1112		
126	Carmela se paseaba	BUSTARES	114	1113c		
225	Carmela se paseaba	CENDEJAS DEL PADRASTRO	114			
186	Casorio para una novia	CAMPILLO DE RAMAS (ESPINAR)	1114			
432	Cayo en La Habana	MILMARCOS	1112b			
106	Cena, La	BUCHEVES	1213			
123	Cena, La	BUSTARES	1213			
735	Cena, La	VALFERMOSO DEL TAJUÑA	1213			
740	Cena, La	VALFERMOSO DEL TAJUÑA	1213			
773	Cinco coplas en alberic	VALTABLADO DEL RÍO	1113	114		
256	Cinco liagas, Las	CHILGACHES	1213			
741	Cinco panes y dos peces, Los	VALFERMOSO DEL TAJUÑA	1212			
130	Cinco sentidos, Los	BUSTARES	1121a			
230	Clara	CENDEJAS DEL PADRASTRO	114			
540	Clara	ROBLEDO DE CORPES	114			
211	Clavellina, La	CASAR DE TALAMANCA	1211			
523	Como quieres niña	PERALVECHE	1132a			
434	Con pureza de conciencia	MILMARCOS	1213			
541	Conde Flores, El (La boda estorbada)	ROBLEDO DE CORPES	114			
132	Conde Olivos, El	BUSTARES	1112e			
542	Conde de Romanones, El (La dama y el segador)	ROBLEDO DE CORPES	114			
774	Conde de Roma, El (La dama y el segador)	VALTABLADO DEL RÍO	114			
133	Confesion de la Virgen	BUSTARES	1212			
653	Confesion de la Virgen	SOTODOSOS	1212			
550	Confesion, La	SAN ANDRÉS DEL CONGOSTO	1213			
742	Contadme, niño, la historia	VALFERMOSO DEL TAJUÑA	1212			
743	Corona de espinas, La	VALFERMOSO DEL TAJUÑA	1213			
164	Costurera, La	CAMPILLO DE RAMAS (ESPINAR)	1212			
406	Costurera, La	MAJAELEYE	1212			
592	Credo	SOLANILLOS DEL EXTREMO	1213			
134	Credo, El	BUSTARES	1212			
744	Credo, El	VALFERMOSO DEL TAJUÑA	1212			
98	Cruz de mayo	BOCIGAND	1122a	1113a		
16	Cuando entreis en aquel templo	ALBORA	1212			
654	Cuando mi madre cierra	SOTODOSOS	113	1113c		
551	Cuatro doncellas venimos	SOLANILLOS DEL EXTREMO	1213			
461	Cuatro patas tiene el gato	OCENTEJO	1111	1121a		
231	Cumplimos en la escuela	CENDEJAS DEL PADRASTRO	1112e			
593	Chata Miringiela, La	SOLANILLOS DEL EXTREMO	1112d			
699	De Belén salió un niñito	TORIJA	1211			
594	De luz se tiñe la aurora	SOLANILLOS DEL EXTREMO	1214			
17	Delgadina	ALBORA	114	1113c		
135	Delgadina	BUSTARES	114			
232	Delgadina	CENDEJAS DEL PADRASTRO	114			

Indice de canciones por orden alfabetico de titulos

N	TITULOS	LOCALIDADES	CLASE1	CLASE2	CLASE3	CLASE4
775	Delgadina	VALTAPLADO DEL RIO	114			
426	Despedida a la novia	MIERLA, LA	1114			
136	Despedida de la ronda de Nochebuena	BUSTARES	1121a	1113a		
95	Despedida de los novios	BODICAND	1114			
207	Despedida de los novios	CARDOSO DE LA SIERRA	1114			
277	Despedida de los novios	COLMENAR DE LA SIERRA	1114			
462	Despedida de los novios	OCENTEJO	1114			
551	Despedida de los novios	SAN ANDRES DEL CONDESID	1114			
570	Despedidas Virgen de la Minerva (novena)	SELAS	122			
572	Despedidas a la Virgen	SIENES	122			
565	Despedidas a la Virgen de la Minerva	SELAS	122			
407	Despedidas de Cuaresma	MAJAEPRAYO	1212			
502	Despedidas de Cuaresma	VILLANUEVA DE ALCORON	1212			
185	Despedidas de la iglesia	CAMPILLO DE RANAS (ESPINAR)	1212			
233	Despedidas de los cantos de Cuaresma	CENDEJAS DEL PADRASTRO	1212			
655	Despedidas de los cantos de Cuaresma	SOTOMOSOS	1212			
603	Despedidas de los novios	VILLANUEVA DE ALCORON	1114			
137	Desposorios, Los	BUSTARES	1212			
324	Desposorios, Los	GALVE DE SORBE	1211			
696	Despues del destierro	TORDELRAZANO	1213			
364	Dia de San Jose	HUERCE, LA	1212			
604	Dia de San Jose	VILLANUEVA DE ALCORON	1212			
805	Dia de la Virgen	VILLANUEVA DE ALCORON	1212			
234	Dia de los torneos, El (C Bueso y su hermana)	CENDEJAS DEL PADRASTRO	114			
435	Dia de los torneos, El (D Bueso y su hermana)	MILMARCOS	114			
3	Dia de los torneos, El (D. Bueso y su hermana)	ALBARES	114			
235	Dias de la semana, Los	CENDEJAS DEL PADRASTRO	1112e			
725	Dibujo del amor, El	VALDEVINO-FERNANDEZ	1122a	1113a		
543	Dicen que te casas, Juana (El desdichado)	ROBLEDO DE CORPES	114			
535	Dicen que van a quitar	SOLANILLOS DEL EXTREMO	1112a			
463	Diez mandamientos de amor, Los	OCENTEJO	1131	1134		
464	Diez mandamientos de flores, Los	OCENTEJO	1212			
212	Diez mandamientos, Los	CASAR DE TALAMANCA	1113	114		
776	Diez mandamientos, Los	VALTAPLADO DEL RIO	1113	114		
331	Doce palabritas, Las	GUALDA	1211	1121a		
502	Doce palabritas, Las	PEVALVER	1211			
718	Doce palabritas, Las	VALDEARENAS	1211			
297	Dolores de Maria, Los	CHILOECHES	1213			
138	Dolores de la Virgen, Los	BUSTARES	1213			
508	Dolores, Los	PEVALVER	1212	122		
596	Dolores, Los	SOLANILLOS DEL EXTREMO	1212			

Indice de canciones por orden alfabético de títulos

N	TÍTULOS	LOCALIDADES	CLASE1 CLASE2 CLASE3 CLASE4
656	Dolores, Los	SOTODOSOS	1213
681	Dolores, Los	TERZAGA	1212
74	Domingo de Cuaresma, 1	BARRIOPEDRO	1212
166	Domingo de Cuaresma, 1	CAMPILLO DE RANAS (ESPINAR)	1212
236	Domingo de Cuaresma, 1	LENDEIAS DEL MONASTERO	1212
301	Domingo de Cuaresma, 1	BOCO	1212
332	Domingo de Cuaresma, 1	GUALDA	1212
531	Domingo de Cuaresma, 1	SOLANILLOS DEL EXTREMO	1212
777	Domingo de Cuaresma, 1	VALTABLADO DEL RIO	1212
78	Domingo de Cuaresma, 2	BARRIOPEDRO	1212
333	Domingo de Cuaresma, 1	GUALDA	1212
536	Domingo de Cuaresma, 2	SOLANILLOS DEL EXTREMO	1212
78	Domingo de Cuaresma, 3	BARRIOPEDRO	1212
334	Domingo de Cuaresma, 3	GUALDA	1212
539	Domingo de Cuaresma, 3	SOLANILLOS DEL EXTREMO	1212
77	Domingo de Cuaresma, 4	BARRIOPEDRO	1212
335	Domingo de Cuaresma, 4	GUALDA	1212
606	Domingo de Cuaresma, 4	SOLANILLOS DEL EXTREMO	1212
776	Domingo de Cuaresma, 4	VALTABLADO DEL RIO	1212
601	Domingo de Cuaresma, 5	SOLANILLOS DEL EXTREMO	1212
78	Domingo de Cuaresma, 5 (de Lazarus)	BARRIOPEDRO	1212
745	Domingo de Lazarus	VALFERMOSO DEL TAJUVA	1212
336	Domingo de Pasion	GUALDA	1212
48	Domingo de Ramos	ANQUELA DEL DUCADO	1213
63	Domingo de Ramos	ARPETETA	1213
79	Domingo de Ramos	BARRIOPEDRO	1213
80	Domingo de Ramos	BARRIOPEDRO	1213
100	Domingo de Ramos	BECISANO	1213
139	Domingo de Ramos	EUSTARES	1213
140	Domingo de Ramos	BUSTARES	1213
187	Domingo de Ramos	CAMPILLO DE RANAS (ESPINAR)	1213
186	Domingo de Ramos	CAMPILLO DE RANAS (ESPINAR)	1213
189	Domingo de Ramos	CAMPILLO DE RANAS (ESPINAR)	1213
337	Domingo de Ramos	GUALDA	1213
552	Domingo de Ramos	SAN ANDRES DEL CONGOSTO	1213
602	Domingo de Ramos	SOLANILLOS DEL EXTREMO	1213
603	Domingo de Ramos	SOLANILLOS DEL EXTREMO	1213
604	Domingo de Ramos	SOLANILLOS DEL EXTREMO	1213
657	Domingo de Ramos	SOTODOSOS	1213
746	Domingo de Ramos	VALFERMOSO DEL TAJUVA	1213
779	Domingo de Ramos	VALTABLADO DEL RIO	1213
811	Domingo de Ramos	VILLANUEVA DE ALCORON	1213
408	Domingo de Ramos (1947)	MAJAELEAYO	1213
806	Dominica, 1	VILLANUEVA DE ALCORON	1212
807	Dominica, 2	VILLANUEVA DE ALCORON	1212
808	Dominica, 3	VILLANUEVA DE ALCORON	1212
809	Dominica, 4	VILLANUEVA DE ALCORON	1212
810	Dominica, 5 (Domingo de Pasion)	VILLANUEVA DE ALCORON	1212
605	Don Meliton	SOLANILLOS DEL EXTREMO	1112a

Indice de canciones por orden alfabético de títulos

N	TÍTULOS	LOCALIDADES	CLASE1	CLASE2	CLASE3	CLASE4
237	Dos de mayo, dos de mayo (El quintado)	CENDEJAS DEL PADRASTRO	114			
719	Duermete, niño hermoso	VALDEARENAS	1111			
537	Duerme, vidita mía	RILLO DE GALLO	1111			
812	Dulce madre y zagala	VILLANUEVA DE ALCORON	122			
238	Ea, ea, la ea	CENDEJAS DEL PADRASTRO	1111			
755	El día de los morales (D. Bueso y su hermana)	VALFERMOSO DEL TAJUJA	114	1111		
239	El que planta un árbol	CENDEJAS DEL PADRASTRO	1112e			
361	Emperador de Roma, El (La dama y el segador)	ILLANA	1121a			
815	En Belen en un establo	VILLANUEVA DE ALCORON	1211			
213	En Belen tocan a fuego	CASAR DE TALAMANCA	1211			
240	En casa de campo nacen	CENDEJAS DEL PADRASTRO	1212			
270	En el balcon de palacio	COGOLLUDO	1112a			
18	En el barranco de Lobos	ALGORA	1112d			
814	En el jardin de arrayanes	VILLANUEVA DE ALCORON	114			
747	En el jardin del Prado	VALFERMOSO DEL TAJUJA	1112a			
436	En el portal de Belen	MILNARCOS	1211			
700	En el portal de Belen	TORIJA	1211			
437	En la fuente el mero (Las tres cautivas)	MILNARCOS	1112			
365	En la noche de San Juan	HUERCE, LA	1122b			
45	Entierro de Jesus, El	ANQUELA DEL DUCADO	1213			
119	Entierro de Jesus, El	BUJALARO	1213			
606	Entierro de Jesus, El	SOLANILLOS DEL EXTREMO	1213			
815	Entierro de Jesus, El	VILLANUEVA DE ALCORON	1213			
105	Entierro, El	BOCHONES	1213			
141	Entierro, El	BUSTARES	1213			
142	Entierro, El	BUSTARES	1213			
302	Entierro, El	DURCH	1213			
476	Entierro, El	OREA	1213			
477	Entierro, El	OREA	1213			
532	Entierro, El	PINILLA DE MOLINA	1213			
573	Entierro, El	SIENES	1213			
656	Entierro, El	SOTODOSOS	1213			
701	Entre la mula y el buey	TORIJA	1211			
726	Entremos humildemente	VALDEVINO-FERNANDEZ	122			
19	Era una joven doncella	ALGORA	114			
241	Ese portillejo abierto	CENDEJAS DEL PADRASTRO	1211			
845	Esos cabellitos rubios	ZAOREJAS	1211			
417	Esta noche es Nochebuena	MEGINA	1121a	1211		
565	Esta noche es Nochebuena	SANTIUSTE	1121a	1211		
81	Esta noche los pastores	BARRIOPEDRO	1211			
116	Esta noche nace	BUDIA	1211			
607	Estaba don Fernandito (El Conde Olivos)	SOLANILLOS DEL EXTREMO	1112a			
271	Estando la pajara pinta	COGOLLUDO	1112d			
816	Evangelio de Jueves Santo	VILLANUEVA DE ALCORON	1213			
143	Evangelio, El	BUSTARES	1214			
283	Evangelio, El	CORDUENTE	1214			

Indice de canciones por orden alfabetico de titulos

N	TITULOS	LOCALIDADES	CLASE1	CLASE2	CLASE3	CLASE4
682	Flores, flores, tejed a porfia	TERZAGA	122			
20	Funeraria, La	ALBORA	1213			
312	Gloria	EMBIO	122			
817	Golivillo, El	VILLANUEVA DE ALCORON	114			
683	Gozos a la Virgen de la Cabeza	TERZAGA	122			
52	Gozos de San Antonio	ARAGONCILLO	123			
382	Gozos de San Antonio	ILLANA	123			
818	Gozos de San Antonio	VILLANUEVA DE ALCORON	123			
39	Gozos de San Jose	ALUSTANTE	123			
615	Gozos de San Jose	VILLANUEVA DE ALCORON	123			
321	Gozos de San Miguel	FUENTEISAZ	123			
703	Gozos de San Nicolas de Tolentino	TORTUERA	123			
322	Gozos de San Pascual	FUENTEISAZ	123			
21	Gozos de San Roque	ALBORA	123			
390	Gozos de San Roque	ALUSTANTE	123			
608	Gozos de Santa Barbara	SOLANILLOS DEL EXTREMO	123			
416	Gozos de Santa Quiteria	MEGINA	123			
710	Gozos de la Virgen Fuente de Remedios	TORTUERA	122			
514	Gozos de la Virgen de Ribagorda	PERALEJOS DE LAS TRUCHAS	122			
536	Gozos de la Virgen de la Carrasca	RILLO DE GALLO	122			
571	Gozos de la Virgen de la Minerva	SELAS	122			
144	Grandes guerras se publican (Boda estorbada)	BUSTARES	114			
820	Ha salido el sol	VILLANUEVA DE ALCORON	1112d			
242	Habia tres niñas (Muerte de Santa Elena)	CENDEJAS DEL PADRASTRO	1112a	114		
609	Hacer corro, caballeros	SOLANILLOS DEL EXTREMO	1112a			
610	Hay un monte en Solanillos	SOLANILLOS DEL EXTREMO	1132a	1131c		
521	Hemos recorrido Napoles	PERALEJOS DE LAS TRUCHAS	1121b			
110	Hijas, hijas	BOCHONES	1131h			
457	Himno a la Virgen del Carmen	MOLINA DE ARAGON	122			
611	Himno a la cruz	SOLANILLOS DEL EXTREMO	1213			
405	Himno al Santo Niño	MAJAEIRAYO	123			
338	Hoy aumenta la tristeza	GUALDA	1213			
243	Hoy es día San Jose	CENDEJAS DEL PADRASTRO	1212			
64	Hoy es día de San Jose	ARBETETA	1212			
780	Hoy es día de San Jose	VALTABLADO DEL RIO	1212			
660	Hoy es jueves de la Cena	SOTODOSOS	1213			
661	Hoy se oscurece la tarde	SOTODOSOS	1213			
86	Hoy, día de San Jose	BARRIOPEDRO	1212			
165	Hoy, día de San Jose	BUSTARES	1212			
339	Hoy, día de San Jose	GUALDA	1212			
410	Hoy, día de San Jose	MAJAEIRAYO	1212			
612	Hoy, día de San Jose	SOLANILLOS DEL EXTREMO	1212			
748	Hoy, día de San Jose	VALFERMOSO DEL TAJUÑA	1212			
659	Hoy, el angel de la guarda	SOTODOSOS	1212			

Indice de canciones por orden alfabético de títulos

N	TÍTULOS	LOCALIDADES	CLASE1	CLASE2	CLASE3	CLASE4
749	Huerta original, La	VALFERMOSO DEL TAJUVA	1212			
340	Jesus amoroso	GUALDA	1213			
436	Jesus amoroso	MILMARCOS	1213			
503	Jesus amoroso	PEVALVER	1213			
613	Jesus amoroso	SOLANILLOS DEL EXTREMO	1212			
574	Jesus en la eucaristia	SIENES	1213			
244	Juan Lanas	CENDEJAS DEL PADRASTRO	114			
120	Jueves Santo	BUJALARO	1213			
341	Jueves Santo	GUALDA	1213			
614	Jueves Santo	SOLANILLOS DEL EXTREMO	1213			
553	Jueves Santo, Jueves Santo	SAN ANDRES DEL CONGOSTO	1213			
576	Jueves Santo, Jueves Santo (Pasion)	SIENES	1213			
145	Jueves santo	BUSTARES	1213			
853	La Virgen y San Jose	VELAMOS DE ABAJO	1211			
615	Lavatorio, El	SOLANILLOS DEL EXTREMO	1213			
111	Lavatorio, El	BOCHONES	1213			
146	Lavatorio, El	BUSTARES	1213			
303	Lavatorio, El	DURON	1213			
474	Lavatorio, El	OREA	1213			
515	Lavatorio, El	PERALEJOS DE LAS TRUCHAS	1213			
554	Lavatorio, El	SAN ANDRES DEL CONGOSTO	1213			
706	Lavatorio, El	TORREMOCHA DEL PINAR	1213			
750	Lavatorio, El	VALFERMOSO DEL TAJUVA	1213			
245	Loba parda, La	CENDEJAS DEL PADRASTRO	1121a			
439	Loba parda, La	MILMARCOS	114			
702	Loba parda, La	TORIJA	1121a			
147	Loba parda, la	BUSTARES	114	1132a		
383	Lobada, La	ILLANA	1121a			
83	Madre, a la puerta hay un niño	BARRIOPEDRO	1211			
246	Madre, a la puerta hay un niño	CENDEJAS DEL PADRASTRO	1211			
304	Madre, a la puerta hay un niño	DURON	1211			
315	Madre, a la puerta hay un niño	FUENTELAENCINA	1211			
317	Madre, a la puerta hay un niño	FUENTELAHIGUERA DE ALBATAGES	1211			
392	Madre, a la puerta hay un niño	IRUESTE	1211			
711	Madre, a la puerta hay un niño	TORTUERA	1211	1111		
715	Madre, a la puerta hay un niño	TRILLO	1211			
751	Madre, a la puerta hay un niño	VALFERMOSO DEL TAJUVA	1211			
846	Madre, a la puerta hay un niño	ZADREJAS	1211			
703	Madre, a la puerta hay un niño	TORIJA	1211			
247	Madre, majana hay corrida	CENDEJAS DEL PADRASTRO	114			
440	Mambru se fue a la guerra	MILMARCOS	1112a			
149	Mandamientos de amor	BUSTARES	1121a	1113a		
150	Mandamientos de amor, Los	BUSTARES	1121a	1113a		
191	Mandamientos de amor, Los	CAMPILLO DE RAMAS (ESPINAR)	1122a	1113a		
248	Mandamientos de amor, Los	CENDEJAS DEL PADRASTRO	1121a			
325	Mandamientos de amor, Los	GALVE DE SORBE	1121a	1211		
84	Mandamientos de flores, Los	BARRIOPEDRO	1212			
192	Mandamientos de flores, Los	CAMPILLO DE RAMAS (ESPINAR)	1212			
662	Mandamientos de la Pasion, Los	SOTODOSOS	1212			
249	Mandamientos de la ley de Dios, Los	CENDEJAS DEL PADRASTRO	1211			

Indice de canciones por orden alfabetico de titulos

N	TITULOS	LOCALIDADES	CLASE1	CLASE2	CLASE3	CLASE4
752	Mandamientos de la ley de Dios, Los	VALFERMOSO DEL TAJUJA	1212			
616	Mandamientos en breve, Los	SOLANILLOS DEL EXTREMO	1212			
617	Mandamientos en flor, Los	SOLANILLOS DEL EXTREMO	1212			
101	Mandamientos, Los	BOCIGAND	1213			
148	Mandamientos, Los	BUSTARES	1212			
190	Mandamientos, Los	CAMPILLO DE RAMAS (ESPINAR)	1212			
411	Mandamientos, Los	MAJAELEAYO	1212			
555	Mandamientos, Los	SAN ANDRES DEL CONGOSTO	1213			
821	Mandamientos, Los	VILLANUEVA DE ALCORON	1212			
504	Mandamientos, los	PEVALVER	1211			
712	Mandato, El	TORTUERA	1213			
441	Manuel	MILMARCOS	1112b			
250	Majanita, majanita (El Conde Olivos)	CENDEJAS DEL PADRASTRO	114			
152	Majanita, majanita (D. Bueso y su hermana)	BUSTARES	114	1111		
638	Majanita, majanita (D. Bueso y su hermana)	VILLARES DE JADRAQUE	114			
753	Mater Dolorosa	VALFERMOSO DEL TAJUJA	1213			
2	Mayo a la Virgen	ALBALATE DE ZORITA	122			
4	Mayo a la Virgen	ALBARES	122			
36	Mayo a la Virgen	ALMOGUERA	122			
37	Mayo a la Virgen	ALMONACIO DE ZORITA	122			
66	Mayo a la Virgen	ARBETETA	122			
316	Mayo a la Virgen	FUENTELAENCINA	122			
385	Mayo a la Virgen	ILLANA	122			
492	Mayo a la Virgen	PAREJA	122			
496	Mayo a la Virgen	PASTRANA	122			
525	Mayo a la Virgen	PERALVECHE	122			
547	Mayo a la Virgen	SALMERON	122			
716b	Mayo a la Virgen	TRILLO	122			
823	Mayo a la Virgen	VILLANUEVA DE ALCORON	122			
841	Mayo a la Virgen	YEBRA	122			
415	Mayo a la Virgen de la Paz	MAZUECOS	122			
1	Mayo a las mozas	ALBALATE DE ZORITA	1122a	1113b		
9	Mayo a las mozas	ALCOROCHES	1122a	1113b		
35	Mayo a las mozas	ALMOGUERA	1122a	1113b		
65	Mayo a las mozas	ARBETETA	1122a	1113b		
117	Mayo a las mozas	BUDIA	1122a	1113b		
384	Mayo a las mozas	ILLANA	1122a	1113b		
479	Mayo a las mozas	DREA	1122a	1113b		
491	Mayo a las mozas	PAREJA	1122a	1113b		
495	Mayo a las mozas	PASTRANA	1122a	1113b		
516	Mayo a las mozas	PERALEJOS DE LAS TRUCHAS	1122a	1113b		
524	Mayo a las mozas	PERALVECHE	1122a	1113b		
545	Mayo a las mozas	SACECORBO	1122a	1113b		
546	Mayo a las mozas	SALMERON	1122a	1113b		
716	Mayo a las mozas	TRILLO	1122a	1113b		
822	Mayo a las mozas	VILLANUEVA DE ALCORON	1122a	1113b		
840	Mayo a las mozas	YEBRA	1122a	1113b		

Índice de canciones por orden alfabético de títulos

N	TÍTULOS	LOCALIDADES	CLASE1	CLASE2	CLASE3	CLASE4
300	Mayos a la Virgen	DRIEBES	122			
480	Mayos a la Virgen	DREA	122			
465	Mayos, Los	OCENTEJO	1122a	1113b		
684	Mayos, Los	TERIAGA	1122a	1113b		
731	Mayos, Los	VALDESOTOS	1122a	1113b		
23	Mayo, El	ALBORA	1122a	1113b		
193	Mayo, El	CAMPILLO DE KAHAS (ESPINAR)	1122a	1113b		
205	Mayo, El	CARDOZO DE LA SIERRA	1122a	1113b		
214	Mayo, El	CASAR DE TALAMANCA	1122a	1113b		
276	Mayo, El	COLMENAR DE LA SIERRA	1122a	1113b		
284	Mayo, El	CORDUENTE	1122a	1113b		
316	Mayo, El	FUENTELAMIGUERA DE ALBATAGE	1122a	1113b		
342	Mayo, El	GUALDA	1122a	1113b		
419	Mayo, El	MEGINA	1122a	1113b		
505	Mayo, El	PEVALVER	1122a	1113b		
506	Mayo, El	PEVALVER	1122a	1113b		
533	Mayo, El	PINILLA DE MOLINA	1122a	1113b		
616	Mayo, El	SOLANILLOS DEL EXTREMO	1122a	1113b		
663	Mayo, El	SOTODOSOS	1122a	1113b		
693	Mayo, El	TIERZO	1122a	1113b		
727	Mayo, El	VALDENUNO-FERNANDEZ	1122a	1113b		
781	Mayo, El	VALTABLADO DEL RIO	1122a	1113b		
251	Me caso mi madre	CENDEJAS DEL PADRASTRO	1112a			
619	Me caso mi madre	SOLANILLOS DEL EXTREMO	1112a			
762	Me caso mi madre	VALTABLADO DEL RIO	114			
620	Me he comprado unas alpargatas	SOLANILLOS DEL EXTREMO	1112a			
151	Mes de mayo, mes de mayo	BUSTARES	114			
824	Mi hijita es una rosa	VILLANUEVA DE ALCORON	1111			
754	Mi sol, sol, sol, sol	VALFERMOSO DEL TAJUVA	1211			
451	Mirad la Virgen, que sola esta	MIRABUENO	1213			
206	Molinera y el corregidor, La	CARDOZO DE LA SIERRA	114			
452	Nacio, nacio, pastores	MIRABUENO	1211			
386	Niño Dios se ha perdido, El	ILLANA	1211			
493	Niño Dios se ha perdido, El	PAREJA	1211			
85	Niño perdido, El	BARRIOPEYRO	1212			
154	No cesara mi lengua	BUSTARES	122			
641	Noche de Pascua Florida (D bueso y su hermana	SOMOLINOS	114			
24	Nochebuena	ALBORA	1211			
67	Nochebuena	ARBETETA	1211			
305	Nochebuena	DURON	1121a	1211		
393	Nochebuena	IRUESTE	1211			
453	Nochebuena	MIRABUENO	1211			
507	Nochebuena	PEVALVER	1211			
732	Nochebuena	VALDESOTOS	1121a	1211		
454	Novena a la Virgen de Mirabueno	MIRABUENO	122			
517	Novena a la Virgen de Ribagorda	PERALEJOS DE LAS TRUCHAS	122			
53	Novena de San Antonio	ARAGONCILLO	123			
685	Novena de animas	TERZAGA	125			

Indice de canciones por orden alfabetico de titulos

N	TITULOS	LOCALIDADES	CLASE1	CLASE2	CLASE3	CLASE4
194	Numeros, Los	CAMPILLO DE SANAS (ESPINAR)	1212			
155	Ofrecimiento de flores	BUSTARES	122			
156	Oh, Madre bondadosa	BUSTARES	125			
26	Oh, Virgen Maria	ALBORA	124			
25	Oh, Virgen del Carmen	ALBORA	122			
556	Oh, Virgen hermosa	SAN ANDRES DEL CONGOSTO	124			
647	Oracion de San Antonio	ZACREJAS	125			
756	Oracion en el huerto, La	VALFERMOSO DEL TAJUJA	1213			
621	Oveja perdida, la	SOLANILLOS DEL EXTREMO	1213			
343	Oye tu, mozo bizarro	GUALDA	114			
112	Oye, alma de tristeza	BOCHONES	1213			
557	Oye, alma de tristeza	SAN ANDRES DEL CONGOSTO	1213			
622	Oye, alma de tristeza	SOLANILLOS DEL EXTREMO	1213			
757	Oye, alma de tristeza	VALFERMOSO DEL TAJUJA	1213			
625	Padre Nuestro	VILLANUEVA DE ALCORON	1212			
195	Padre nuestro	CAMPILLO DE SANAS (ESPINAR)	1212			
344	Padre nuestro	GUALDA	1212			
758	Padre nuestro	VALFERMOSO DEL TAJUJA	1212			
42	Palomita blanca, reblanca	ANGON	1112b			
544	Palomita, La	ROBLEDO DE CORFES	1214			
623	Pampanitos verdes	SOLANILLOS DEL EXTREMO	1211			
518	Parecemos abejitas	PERALEJOS DE LAS TRUCHAS	1212			
27	Pascua de Resurreccion	ALBORA	1214			
50	Pascua de Resurreccion	ANQUELA DEL DUCADO	1214			
66	Pascua de Resurreccion	ARSETETA	1214			
86	Pascua de Resurreccion	BARRIOPEDRO	1214			
57	Pascua de Resurreccion	ARSANCON	1214			
94	Pascua de Resurreccion	BELEVA DE SORBE	1214			
102	Pascua de Resurreccion	BOCIGANO	1214			
113	Pascua de Resurreccion	BOCHONES	1214			
116	Pascua de Resurreccion	BUDIA	1214			
121	Pascua de Resurreccion	BUJALARO	1214			
157	Pascua de Resurreccion	BUSTARES	1214			
218	Pascua de Resurreccion	CASTEJON DE HENARES	1214			
285	Pascua de Resurreccion	CORDUENTE	1214			
298	Pascua de Resurreccion	CHILOECHES	1214			
313	Pascua de Resurreccion	ENBID	1214			
398	Pascua de Resurreccion	JOCAR	1214			
412	Pascua de Resurreccion	MAJAELEAYO	1214			
419	Pascua de Resurreccion	PERALEJOS DE LAS TRUCHAS	1214			
421	Pascua de Resurreccion	MECINA	1214			
427	Pascua de Resurreccion	MIERLA, LA	1214			
442	Pascua de Resurreccion	MILMARCOS	1214			
455	Pascua de Resurreccion	MIRABUENO	1214			
466	Pascua de Resurreccion	OCENTEJO	1214			
509	Pascua de Resurreccion	PEVALVER	1214			
534	Pascua de Resurreccion	PINILLA DE MOLINA	1214			
558	Pascua de Resurreccion	SAN ANDRES DEL CONGOSTO	1214			
559	Pascua de Resurreccion	SAN ANDRES DEL CONGOSTO	1214			
566	Pascua de Resurreccion	SANTIUSTE	1214			
575	Pascua de Resurreccion	SIENES	1214			

Indice de canciones por orden alfabético de títulos

N	TÍTULOS	LOCALIDADES	CLASE1	CLASE2	CLASE3	CLASE4
624	Pascua de Resurreccion	SOLANILLOS DEL EXTREMO	1214			
625	Pascua de Resurreccion	SOLANILLOS DEL EXTREMO	1214			
664	Pascua de Resurreccion	SOTODOSOS	1214			
666	Pascua de Resurreccion	TERIAGA	1214			
713	Pascua de Resurreccion	TORTUERA	1214			
783	Pascua de Resurreccion	VALTABLADO DEL RIO	1214			
826	Pascua de Resurreccion	VILLANUEVA DE ALCORON	1214			
848	Pascua de Resurreccion	ZAGREJAS	1214			
728	Pascua de Resurreccion (El encuentro)	VALDENUNO-FERNANDEZ	1214			
366	Pascua de Resurreccion (Las albricias)	HUERCE, LA	1214			
526	Pascua de Resurreccion	PERALVECHE	1214			
306	Pascua de Resurreccion (El encuentro)	DURON	1214			
461	Pascuas, Las	OREA	1214			
279	Pascua, La	COLMENAR DE LA SIERRA	1214			
345	Pascua, La	GUALDA	1214			
153	Faseando una mañana (D. Bueso y su hermana)	BUSTAPES	114	1111		
627	Pasion de Jueves Santo	VILLANUEVA DE ALCORON	1213			
628	Pasion de Viernes Santo	VILLANUEVA DE ALCORON	1213			
626	Pasion del Señor	SOLANILLOS DEL EXTREMO	1213			
197	Pasion y muerte de Cristo	CAMPILLO DE RAMAS (ESPINAR)	1213			
196	Pasion, La	CAMPILLO DE RAMAS (ESPINAR)	1213			
266	Pasion, La	CORBUENTE	1213			
467	Pasion, La	OCENTEJO	1213			
520	Pasion, La	PERALEJOS DE LAS TRUCHAS	1213			
665	Pasion, La	SOTODOSOS	1213			
845	Pasion, La	ZAGREJAS	1213			
387	Pastor que estas ensejado (Dama y el pastor)	ILLANA	1121a			
367	Pastora, La	HUERCE, LA	114	13		
87	Pastorcillos del monte, venid	BARRIOPEDRO	1211			
422	Pastorcillos del monte, venid	MEGINA	1211			
443	Pastorcillos del monte, venid	MILMARCOS	1211			
462	Pastorcillos del monte, venid	OREA	1211			
687	Pastorcillos del monte, venid	TERIAGA	1211			
68	Pastores no son hombres, Los	BARRIOPEDRO	1211			
26	Pastores venid, pastores llegad	ALBORA	1211			
346	Pecadores pedimos, Los	GUALDA	1212			
280	Fedro, El	COLMENAR DE LA SIERRA	1122b			
252	Peine de esta doncella, El	CENDEJAS DEL PADRASTRO	1121a			
394	Peineta que lleva mi novia, La	IRUESTE	1113	11116		
850	Pimpia, yo me remendaba	ZAGREJAS	1211			
560	Plegarias a la Virgen de Sopeja	SAN ANDRES DEL CONGOSTO	124			
215	Pobre Adela, La (Lux Aeterna)	CASAR DE TALAMANCA	114			
253	Pobre Adela, La (Lux Aeterna)	CENDEJAS DEL PADRASTRO	114			
158	Por las animas benditas	BUSTAPES	125			

Indice de canciones por orden alfabetico de titulos

N	TITULOS	LOCALIDADES	CLASE1	CLASE2	CLASE3	CLASE4
423	Pregon de maxima autoridad	MESINA	1133			
424	Pregon de organismo oficial	MESINA	1133			
425	Pregon de venta	MESINA	1133			
89	Prendedle, prendedle al Judas	BARRIOPEDRO	1214			
25	Primera comunión, La	ALGORA	1112	1122a		
159	Prodigiosos misterios, Los	BUSTARES	1212			
458	Purezas de la Inmaculada	MOLINA DE ARAGON	122			
347	Que haces ahí, moza vieja	BUALDA	1112a			
368	Que haces ahí, mozo viejo	HUERCE, LA	1112a			
5	Que viva, que viva	ALBENDIEGO	123			
348	Quien dira que la carbonerita	GUALDA	1112a			
30	Quien es ese chiquitito	ALGORA	1211			
666	Quince misterios, Los	SOTODOSOS	1212			
160	Quince rosas, Las	BUSTARES	1212			
156	Quince rosas, Las	CAMPILLO DE RANS (ESPINAR)	1212			
365	Quince rosas, Las	HUERCE, LA	1212			
413	Quince rosas, Las	MAJAJELRAYO	1212			
561	Quince rosas, Las	SAN ANDRES DEL CONGOSTO	1212			
254	Quince rosas, las	CENDEJAS DEL PADRASTRO	1212			
349	Quisiera ser tan alta	GUALDA	1112a			
307	Ramon, del alma mia	DURON	1112a			
823	Raton, que te pillas el gato	VILLANUEVA DE ALCORON	1112d			
200	Reloj del purgatorio, El	CAMPILLO DE RANAS (ESPINAR)	1212			
784	Reloj, El	VALTABLADO DEL RIO	1113	114		
161	Reloj, El	BUSTARES	1212			
199	Reloj, El	CAMPILLO DE RANAS (ESPINAR)	1212			
210	Reloj, El	CARDOSO DE LA SIEPRA	1122a	1113a		
267	Reloj, El	CORBUENTE	1213			
350	Reloj, El	GUALDA	1212			
370	Reloj, El	HUERCE, LA	1212			
577	Reloj, El	SIENES	1213			
759	Reloj, El	VALFERMOSO DEL TAJUVA	1212			
836	Reloj, El	VILLANUEVA DE ALCORON	1212			
851	Reloj, El	ZAOREJAS	1213			
201	Resurreccion gloriosa, La	CAMPILLO DE RANAS (ESPINAR)	1214			
131	Rey Conde, El (El Conde Olivos)	BUSTARES	114			
31	Rey moro tuvo un hijo, El (Amnon y Tamar)	ALGORA	114			
677	Rin rin	TENDILLA	1121a	1211		
255	Rios principales, Los	CENDEJAS DEL PADRASTRO	1112e			
576	Rogativa a San Isidro	SIENES	124			
272	Rogativas a San Isidro	COGOLLUDO	124			
103	Romance de Clara	BOCIBANG	114			
444	Romped, romped mis cadenas	MILMARCOS	125			
676	Ronda de Nochebuena	TENDILLA	1121a			
579	Rosario, El (Misterios gloriosos)	SIENES	122			
469	Rostro de la sangre, El	OCENTEJO	1213			
162	Sabadillo por la tarde (El desdichado)	BUSTARES	1121a	1113a		

Indice de canciones por orden alfabético de títulos

N	TÍTULOS	LOCALIDADES	CLASE1	CLASE2	CLASE3	CLASE4
627	Sacerdote que en la misa	SOLANILLOS DEL EXTREMO	1212			
256	Sacerdote "¡apues" de Dios	CENTEJAL DEL CADASTRO	1212			
667	Sacerdote, pues de Dios	SOTODOSOS	1212			
202	Sacramentos de la iglesia, Los	CAMPILLO DE RAMAS (ESPINAR)	1212			
163	Sacramentos, Los	BUSTARES	1121a	1113a		
216	Sacramentos, Los	CASAR DE TALAMANCA	1113a			
351	Sacramentos, Los	BUALDA	1121a	1211		
388	Sacramentos, Los	ILLANA	1121a			
510	Sacramentos, Los	PEVALVER	1211			
556	Sacristan se ha muerto, El	PUEBLA DE BELERA	1131h			
32	Sagrada Virgen del Carmen	ALGORA	122			
164	Salve	BUSTARES	122			
314	Salve	EMBID	122	123	124	
562	Salve	SAN ANDRES DEL COMBOSTO	1212	122		
567	Salve	SANTIUSTE	122			
678	Salve	TENDILLA	122			
760	Salve	VALFERMOSO DEL TAJUJA	1213			
831	Salve a Maria Santisima	VILLANUEVA DE ALCORON	1212	122		
203	Salve a la Virgen	CAMPILLO DE RAMAS (ESPINAR)	122			
626	Salve a los Dolores	SOLANILLOS DEL EXTREMO	1212			
629	Salve, Dolorosa	SOLANILLOS DEL EXTREMO	1212			
630	Salve, Regina	SOLANILLOS DEL EXTREMO	122			
33	Salve, Virgen pura	ALGORA	122			
459	Salve, fuente de agua viva	MOLINA DE ARAGON	122			
40	Salve, reina milagrosa	ALUSTANTE	122			
580	Salve, triste Virgen	SIENES	122			
90	Samaritana, La	BARRIOPEDRO	1212			
761	Samaritana, La	VALFERMOSO DEL TAJUJA	1212			
371	San Antonio y los pajaritos	HUERCE, LA	1212			
666	San Antonio y los pajaritos	SOTODOSOS	123			
832	San Antonio y los pajaritos	VILLANUEVA DE ALCORON	1111			
420	San Antonio y los pajaritos,	MESINA	123			
	Milagro de					
473	San Antonio y los pajaritos,	ORDIAL, EL	1212			
	Milagro de					
352	San Isidro labrador	SUALDA	124			
43	San Isidro saco el agua	ANGON	124			
319	San Jose adoraba al niño	FUENTELAHIGUERA DE ALBATAGES	1211			
511	San Jose bendito	PEVALVER	124			
561	Sanjuaneras	SIGUENZA	1122b	1111b		
91	Santa Catalina	BARRIOPEDRO	1112			
468	Santo Dios	CCENTEJO	1212			
631	Santo Dios	SOLANILLOS DEL EXTREMO	1212			
34	Santo entierro, El	ALGORA	1212			
762	Santo entierro, El	VALFERMOSO DEL TAJUJA	1213			
372	Segadora	HUERCE, LA	1131d			
632	Segadora	SOLANILLOS DEL EXTREMO	1131d			
694	Segadora	TIERZO	1131d			
833	Segadora	VILLANUEVA DE ALCORON	1131d			
44	Segadoras	ANGON	1131d			
204	Segadoras	CAMPILLO DE RAMAS (ESPINAR)	1131d			

Indice de canciones por orden alfabetico de titulos

N	TITULOS	LOCALIDADES	CLASE1	CLASE2	CLASE3	CLASE4
281	Segadoras	COLMENAR DE LA SIERRA	1131d			
466	Segadoras	PALMACES	1131c			
527	Segadoras	PERALVECHE	1131d			
535	Segadoras	PINILLA DE MOLINA	1131c			
714	Segadoras	TORTUERA	1131d			
750	Segadoras	VIANA DE JADRAQUE	1131d			
257	Segadora, segadora	CENDEJAS DEL PADRASTRO	1131d			
69	Seguidillas	ARDETETA	1113	11115		
373	Seguidillas	HUERCE, LA	1113	11115		
365	Seguidillas	ILLANA	1113a	11115		
355	Seguidillas	IRUESTE	1113	11115		
675	Seguidillas	YENDILLA	1113	11115		
652	Seguidillas	VELANOS DE ABAJO	1113a	11115		
634	Señor mio, Jesucristo	VILLANUEVA DE ALCORON	1212			
463	Septenario de dolores	OREA	1212			
166	Siete palabras, Las	BUSTARES	1213			
633	Siete palabras, Las	SOLANILLOS DEL EXTREMO	1213			
763	Siete palabras, Las	VALFERMOSO DEL TAJUVA	1213			
665	Soldadito, soldadito	SOTODOSOS	1112c			
764	Soldadito, soldadito (Señas del esposo)	VALFERMOSO DEL TAJUVA	1112a			
835	Soledad de Maria	VILLANUEVA DE ALCORON	1213			
634	Soledad de Nuestra Señora	SOLANILLOS DEL EXTREMO	1213			
521b	Somos los marquistas	PERALEJOS DE LAS TRUCHAS	1121b			
695	Soy la reina de los mares	TIERZO	1112c			
635	Suene, suene el tambor	SOLANILLOS DEL EXTREMO	1211			
273	Tarara, La	COSOLLUDO	114			
374	Tarde de los torneos, La (D. Bueso)	HUERCE, LA	114			
51	Tortas, Las	ANQUELA DEL DUCADO	1114			
446	Tres Reyes del Oriente, Los	MILMARCOS	1211			
445	Tres Reyes del Oriente, los	MILMARCOS	1211			
686	Tres Reyes del oriente, Los	TERZAGA	1211			
167	Tres cautivas, Las	BUSTARES	1112e			
765	Un frances vino de Francia (La pedigüeña)	VALFERMOSO DEL TAJUVA	1112a			
785	Una casadilla	VALTABLADO DEL RIO	114			
670	Una quinta de mujeres	SOTODOSOS	114	13		
258	Una señorita rica	CENDEJAS DEL PADRASTRO	114			
642	Una tarde cortando leña	SOMOLINOS	114			
375	Una tarde de verano (Monja contra su gusto)	HUERCE, LA	1112a			
45	Una valencianita	ANEON	1112b			
308	Virgen camina a Egipto, La	DURON	1211			
114	Vamos, pastorcitos	BOCHONES	1211			
320	Vamos, pastores, vamos	FUENTELAHIGUERA DE ALBATAGES	1211			
447	Vamos, pastores, vamos	MILMARCOS	1211			
484	Vamos, pastores, vamos	OREA	1211			
720	Vamos, pastores, vamos	VALDEARENAS	1211			
766	Vamos, pastores, vamos	VALFERMOSO DEL TAJUVA	1211			
636	Veinticinco de marzo	SOLANILLOS DEL EXTREMO	1212			

Indice de canciones por orden alfabético de títulos

N	TÍTULOS	LOCALIDADES	CLASE1	CLASE2	CLASE3	CLASE4
400	Veinticinco de marzo, A	MAJAELEAYO	1212			
92	Veinticinco de marzo, El	BARRIOPEÑO	1212			
671	Veinticinco de marzo, El	SOTODOSOS	1212			
471	Venid aca, pastorcillos	OCENTEJO	1211			
470	Venid, pastorcillos	OCENTEJO	1211			
836	Venid, pastorcillos	VILLANUEVA DE ALCORON	1211			
767	Venta, La	VALFERMOSE DEL TAJUVA	1213			
166	Via Crucis	BUSTARES	1213			
169	Via Crucis	BUSTARES	1213			
219	Via Crucis	CASTEJON DE MENARES	1213			
485	Via Crucis	OREA	1213			
672	Via Crucis	SOTODOSOS	1213			
299	Via Crucis o Pasion	CHILGECHE	1213			
353	Viernes Santo	GUALDA	1213			
376	Viernes por la mañana	HUERCE, LA	1213			
58	Viniendo un día de arar	ARBANCON	1212			
93	Virgen camina a Egipto, La	BARRIOPEÑO	1211			
390	Virgen camina a Egipto, La	ILLANA	1211			
396	Virgen camina a Egipto, La	IRUESTE	1211			
512	Virgen camina a Egipto, La	PEVALVER	1211			
637	Virgen camina a Egipto, La	SOLANILLOS DEL EXTREMO	1211			
704	Virgen camina a Egipto, La	TORIJA	1211			
721	Virgen camina a Egipto, La	VALDEARENAS	1211			
768	Virgen camina a Egipto, La	VALFERMOSE DEL TAJUVA	1211			
377	Virgen de la Soledad	HUERCE, LA	122			
697	Virgen de las Angustias	TORDELRAÑO	124			
837	Virgen del Rosario, La	VILLANUEVA DE ALCORON	122			
430	Virgen del Sagrario	PAREDES DE SIBUENZA	122			
55	Virgen sale a misa, La	ARBANCON	122			
722	Virgen se esta peinando, La	VALDEARENAS	1211			
259	Virgen y San Jose, La	CENDEJAS DEL PADRASTRO	1211			
397	Virgen y San Jose, La	IRUESTE	1211			
705	Virgen y San Jose, La	TORIJA	1211			
769	Virtudes, Las	VALFERMOSE DEL TAJUVA	1212			
303	Viva la Virgen de la Esperanza	DURON	122			
456	Viva la Virgen, nuestra patrona	MIRABUENO	122			
354	Vuelve Madre piadosa en este día	GUALDA	122			
274	Ya de descanso la hora llevo	COGOLLUDO	1112e			
170	Ya sale el sol de justicia	BUSTARES	1121a	1113a		
378	Ya sale la luna nueva	HUERCE, LA	122			
563	Ya sale la palomita	SAN ANDRES DEL CONGOSTO	1213			
786	Ya se han vestido de luto	VALTABLADO DEL RIO	1212			
205	Ya viene la Virgen santa	CAMPILLO DE RANAS (ESPINAR)	1212			
355	Ya viene la primavera	GUALDA	122			
723	Ya vienen los Reyes	VALDEARENAS	1211			
638	Yo soy muy caduco	SOLANILLOS DEL EXTREMO	1112a			
770	Yugo, El	VALFERMOSE DEL TAJUVA	1212			
639	Zagalilla (Pastorcillos del monte venid)	SOLANILLOS DEL EXTREMO	1211			

Indice de cancones por orden alfabetico de titulos

N	TITULOS	LOCALIDADES	CLASE1	CLASE2	CLASE3	CLASE4
260	Zagalilla, zagalilla (La zagala y la Virgen)	CENDEJAS DEL PADRASTO	1121a			
171	Zarzadora, La	BUSTARES	1121a	1113a		

índice de canciones por orden de clasificación

CLASE1	CLASE2	CLASE3	CLASE4	N	TÍTULOS	LOCALIDADES
1121a				357	Pastor que estas envejado (Dama y el pastor)	ILLANA
1111				791	A la nanita, nana	VILLANUEVA DE ALCORON
1111				356	A mi niño chiquitito	HUERCE, LA
1111				222	Al run run de mi canto	CENDEJAS DEL PADRASIRO
1111				530	Cantares de cuna	PINILLA DE MOLINA
1111				719	Duermete, niño hermoso	VALDEARENAS
1111				537	Duerme, vidita mia	RILLO DE GALLO
1111				239	Ea, ea, la ea	CENDEJAS DEL PADRASIRO
1111				824	Mi niñita es una rosa	VILLANUEVA DE ALCORON
1111				932	San Antonio y los pajaritos	VILLANUEVA DE ALCORON
1111	1121a			461	Cuatro patas tiene el gato	OCENTEJU
1112				437	En la fuente el moro (Las tres cautivas)	MILMARCOS
1112				91	Santa Catalina	BARRILPEDRO
1112	1122a			29	Primera comunión, La	ALBUJA
1112a				428	Adelante hay una lancha	MILMARCOS
1112a				643	Ahi alante hay una lancha	SOTODOSOS
1112a				263	Al corro de la patata	COGOLLUDO
1112a				794	Al levantar una lancha	VILLANUEVA DE ALCORON
1112a				264	Amigas, buenas tardes	COGOLLUDO
1112a				595	Dicen que van a quitar	SOLANILLOS DEL EXTREMO
1112a				605	Don Meliton	SOLANILLOS DEL EXTREMO
1112a				270	En el balcon de palacio	COGOLLUDO
1112a				747	En el jardin del Prado	VALFERNOSO DEL TAJUJA
1112a				607	Estaba don Fernandito (El Conde Olmos)	SOLANILLOS DEL EXTREMO
1112a				609	Hacer corro, caballeros	SOLANILLOS DEL EXTREMO
1112a				440	Mambro se fue a la guerra	MILMARCOS
1112a				251	Me caso mi madre	CENDEJAS DEL PADRASIRO
1112a				619	Me caso mi madre	SOLANILLOS DEL EXTREMO
1112a				620	Me he comprado unas alpargatas	SOLANILLOS DEL EXTREMO
1112a				347	Que haces ahí, moza vieja	GUALDA
1112a				368	Que haces ahí, mozo viejo	HUERCE, LA
1112a				348	Quien dira que la carbonerita	GUALDA
1112a				349	Quisiera ser tan alta	GUALDA
1112a				307	Ramon, del alma mia	DURON
1112a				764	Soldadito, soldadito (Señas del esposo)	VALFERNOSO DEL TAJUJA
1112a				765	Un frances vino de Francia (La pedigleja)	VALFERNOSO DEL TAJUJA
1112a				375	Una tarde de verano (Monja contra su gusto)	HUERCE, LA
1112a				638	Yo soy muy caduco	SOLANILLOS DEL EXTREMO
1112a	114			242	Habia tres niñas (Muerte de Santa Elena)	CENDEJAS DEL PADRASIRO
1112b				433	Al Cocherito piruli	MILMARCOS
1112b				328	Al cocherito lere	GUALDA
1112b				644	Al cocherito, lere	SOTODOSOS
1112b				432	Cayo en La Habana	MILMARCOS
1112b				441	Manuel	MILMARCOS
1112b				42	Palomita blanca, reblanca	ANGON
1112b				45	Una valencianita	ANGON
1112c				645	Al pasar la barca	SOTODOSOS
1112c				646	Al paseito de oro	SOTODOSOS
1112c				669	Soldadito, soldadito	SOTODOSOS
1112c				695	Soy la reina de los mares	TIERZO
1112d				261	A la jerigonza	COGOLLUDO

índice de canciones por orden de clasificación

CLASE1	CLASE2	CLASE3	CLASE4	N	TÍTULOS	LOCALIDADES
III2d				262	Al alimón	COBOLLUDO
III2d				593	Chata Miringola, La	SOLANILLOS DEL EXTREMO
III2d				18	En el barranco de Lobos	ALBORA
III2d				271	Estando la pajara pinta	COBOLLUDO
III2d				820	Ha salido el sol	VILLANUEVA DE ALLOKUN
III2d				329	Raton, que te pillas el gato	VILLANUEVA DE ALLOKUN
III2e				223	Aprended, niñas queridas	CENUEJAS DEL PADRASIKU
III2e				225	Ay, chungaia	CENUEJAS DEL PADRASIKU
III2e				56	Cantares de Santa Agueda	ARBAÑCON
III2e				132	Conde Olivos, El	BUSTAKES
III2e				231	Cumplimos en la escuela	CENUEJAS DEL PADKASTRO
III2e				235	Días de la semana, Los	CENUEJAS DEL PADKASTRO
III2e				239	El que planta un árbol	CENUEJAS DEL PADKASTRO
III2e				255	Ríos principales, Los	CENUEJAS DEL PADKASTRO
III2e				167	Tres cautivas, Las	BUSTAKES
III2e				274	Ya de descanso la hora llega	COBOLLUDO
III2e	III21a			405	Cantar de San Casiano	MAJAEIRAYO
III3	III4			773	Cinco coplas en alborio	VALTABLADO DEL RIO
III3	III4			212	Diez mandamientos, Los	CASAR DE TALAMANCA
III3	III4			775	Diez mandamientos, Los	VALTABLADO DEL RIO
III3	III4			784	Reloj, El	VALTABLADO DEL RIO
III3	III15			69	Seguidillas	ARRETEIA
III3	III15			373	Seguidillas	HUERCE, LA
III3	III15			395	Seguidillas	IRUESIE
III3	III15			679	Seguidillas	TENDILLA
III3	III16			46	Cantares de baile	ANQUELA DEL DUCADO
III3	III16			354	Peineta que lleva mi novia, La	IRUESIE
III3a				178	Cantar de la octava	CAMPILLO DE KANAS (ESPINAR)
III3a				7	Cantar de ronda	ALLOKUCHES
III3a				738	Cantar de ronda	VALLEPRADO DEL LAJUA
III3a				782	Cantares de quintos	VIANA DE JADKAVUE
III3a				47	Cantares de ronda	ANQUELA DEL DUCADO
III3a				75	Cantares de ronda	BARRIOPEKRO
III3a				127	Cantares de ronda	BUSTAKES
III3a				217	Cantares de ronda	CASIEJUN DE MENAKES
III3a				268	Cantares de ronda	COBOLLUDO
III3a				275	Cantares de ronda	CULMENAR DE LA SIERRA
III3a				291	Cantares de ronda	UMELA
III3a				295	Cantares de ronda	UMILUECHES
III3a				330	Cantares de ronda	BUALDA
III3a				363	Cantares de ronda	HUERCE, LA
III3a				380	Cantares de ronda	ILLANA
III3a				487	Cantares de ronda	PALMACES
III3a				494	Cantares de ronda	PASIRANA
III3a				501	Cantares de ronda	PEVALVER
III3a				531	Cantares de ronda	FINILLA DE MOLINA
III3a				564	Cantares de ronda	SANIIUSIE
III3a				568	Cantares de ronda	SELAS
III3a				589	Cantares de ronda	SOLANILLOS DEL EXTREMO
III3a				783	Cantares de ronda	VIANA DE JADRAQUE
III3a				839	Cantares de ronda	YEBRA

índice de canciones por orden de clasificación

CLASE1	CLASE2	CLASE3	CLASE4	N	TÍTULOS	LOCALIDADES
III3a				844	Cantares de ronda	ZARZUEJAS
III3a				311	Cantares de ronda y arrabaleras	EMRID
III3a				216	Sacramentos, Los	LASAR DE TALAMANCA
III3a	III4			729	Cantares de ronda	VALDESOTOS
III3a	III4	III	III16	14	Cantares de ronda	ALBUJA
III3a	III4	III16		41	Cantares de ronda	ANCON
III3a	III			115	Cantares de ronda	BUDIA
III3a	III2a	III2b	III16	262	Cantares de ronda	CURDUENTE
III3a	III1			361	Cantar de Nochebuena	HUERCE, LA
III3a	III15			692	Cantares de ronda (seguidillas)	TIERZO
III3a	III15			389	Seguidillas	ILLANA
III3a	III15			652	Seguidillas	VELANOS DE ABAJO
III3a	III16			62	Cantar de ronda	ARRETEIA
III3a	III16			97	Cantares de ronda	BOLIGANO
III3a	III16			206	Cantares de ronda	CARDOSO DE LA SIERRA
III3a	III16			228	Cantares de ronda	CENDEJAS DEL PADRASIMO
III3a	III16			404	Cantares de ronda	MAJAEIKAYU
III3a	III16			431	Cantares de ronda	MILNARCUS
III3a	III16			475	Cantares de ronda	UMEA
III3a	III16			801	Cantares de ronda	VILLAMUEVA DE ALLUKUN
III3a	III16			391	Cantares de ronda y baile	IPUESTE
III3a	III16			450	Cantares de ronda y baile	MIRABUENO
III3a	III16			691	Cantares de ronda (jotas)	TIERZO
III4				362	Cantar de los novios	HUERCE, LA
III4				179	Cantar para la novia	CAMPILLO DE KANAS (ESPINAK)
III4				6	Cantares de boda	ALLORUCHES
III4				289	Cantares de boda	CHECA
III4				414	Cantares de boda	MAKANCHON
III4				513	Cantares de boda	PERALEJOS DE LAS TRUCHAS
III4				529	Cantares de boda	MINILLA DE MOLINA
III4				690	Cantares de boda	TIERZO
III4				787	Cantares de boda	VIANA DE JADRAQUE
III4				183	Casorio para una novia	CAMPILLO DE KANAS (ESPINAK)
III4				426	Despedida a la novia	HUERCE, LA
III4				99	Despedida de los novios	BOLIGANO
III4				207	Despedida de los novios	CARDOSO DE LA SIERRA
III4				277	Despedida de los novios	COLMENAR DE LA SIERRA
III4				462	Despedida de los novios	UDENTEJO
III4				551	Despedida de los novios	SAN ANDRES DEL COMBUSTO
III4				803	Despedidas de los novios	VILLAMUEVA DE ALLUKUN
III4				51	Tortas, Las	ANUELA DEL DULADO
III4	III16			22	Cantares de boda	ALBUJA
III1				724	Botarga, la larga	VALDENUNO-FERNANDEZ
III1	III3a			181	Cantares de San Anton	CAMPILLO DE KANAS (ESPINAK)
III1	III			269	Cantares de la vispera de Santa Agueda	COGOLLUDO
III1	III16	III		266	Cantares a Santa Agueda (baile)	COGOLLUDO
III1a				717	Aguinaldo, El	VALDEARENAS
III1a				293	Al salir del sol	CHILDECHES
III1a				379	Borrego, El	ILLANA
III1a				130	Cinco sentidos, Los	BUSTAKES
III1a				381	Emperador de Roma, El (La dama y el segador)	ILLANA

índice de canciones por orden de clasificación

CLASE1	CLASE2	CLASE3	CLASE4	N	TÍTULOS	LOCALIDADES
1121a				245	Loba parda, La	CENDEJAS DEL PADRASTRO
1121a				702	Loba parda, La	LOPIJA
1121a				383	Lopada, La	ILLANA
1121a				248	Mandamientos de amor, Los	CENDEJAS DEL PADRASTRO
1121a				252	Peine de esta doncella, El	CENDEJAS DEL PADRASTRO
1121a				676	Ronda de Nochebuena	TENDILLA
1121a				353	Sacramentos, Los	ILLANA
1121a				260	Zagalilla, zagallita (La zagala y la Virgen)	CENDEJAS DEL PADRASTRO
1121a	1112			530	Caracolitos	SOLANILLOS DEL EXTREMO
1121a	1113a			122	A la puerta de la iglesia	BUSTARES
1121a	1113a			124	A lo galán te requiero	BUSTARES
1121a	1113a			358	Aguinaldos	MUEKCE, LA
1121a	1113a			730	Cantares de San Silvestre	VALDESUIOS
1121a	1113a			675	Cantares de ronda	TENDILLA
1121a	1113a			708	Cantares de tamborillo	TORTUERA
1121a	1113a			136	Despedida de la ronda de Nochebuena	BUSTARES
1121a	1113a			149	Mandamientos de amor	BUSTARES
1121a	1113a			150	Mandamientos de amor, Los	BUSTARES
1121a	1113a			162	Sabadillo por la tarde (El desdichado)	BUSTARES
1121a	1113a			163	Sacramentos, Los	BUSTARES
1121a	1113a			170	Ya sale el sol de justicia	BUSTARES
1121a	1113a			171	Zarzamora, La	BUSTARES
1121a	1113a	1211		403	Cantar de Keyes	MAJAEKRAYO
1121a	1211			460	Aguinaldos	OCENTEJO
1121a	1211			528	Aguinaldo, El	PINILLA DE MOLINA
1121a	1211			417	Esta noche es Nochebuena	MEGINA
1121a	1211			565	Esta noche es Nochebuena	SANTIUSTE
1121a	1211			325	Mandamientos de amor, Los	GALVE DE SUMBE
1121a	1211			305	Nochebuena	DURON
1121a	1211			732	Nochebuena	VALDESUIOS
1121a	1211			677	Rin rin	TENDILLA
1121a	1211			351	Sacramentos, Los	GUÁLDA
1121b				521	Memos recorrido Napoles	PERALEJOS DE LAS TRUCHAS
1121b				521b	Somos los murguistas	PERALEJOS DE LAS TRUCHAS
1122a	1113a			172	Acatarradilla	CAMPILLO DE RAMAS (ESPINAR)
1122a	1113a			98	Cruz de mayo	BUCIGAMU
1122a	1113a			725	Dibujo del amor, El	VALDEUNO-FERNANDEZ
1122a	1113a			191	Mandamientos de amor, Los	CAMPILLO DE RAMAS (ESPINAR)
1122a	1113a			210	Reloj, El	CARDOSO DE LA SIERRA
1122a	1113b			1	Mayo a las mozas	ALBALATE DE ZORITA
1122a	1113b			9	Mayo a las mozas	ALCODOCHES
1122a	1113b			35	Mayo a las mozas	ALMOGUERA
1122a	1113b			55	Mayo a las mozas	ARBETEIA
1122a	1113b			117	Mayo a las mozas	BUGIA
1122a	1113b			384	Mayo a las mozas	ILLANA
1122a	1113b			479	Mayo a las mozas	OREA
1122a	1113b			491	Mayo a las mozas	PAREJA
1122a	1113b			495	Mayo a las mozas	PASTRANA
1122a	1113b			516	Mayo a las mozas	PERALEJOS DE LAS TRUCHAS
1122a	1113b			524	Mayo a las mozas	PERALVECHE
1122a	1113b			545	Mayo a las mozas	SACECURBO

indice de canciones por orden de clasificacion

CLASE1	CLASE2	CLASE3	CLASE4	N	TITULOS	LOCALIDADES
I122a	I113b			546	Mayo a las mozas	SALMERON
I122a	I113b			716	Mayo a las mozas	TRILLO
I122a	I113b			922	Mayo a las mozas	VILLANUEVA DE ALCORON
I122a	I113b			840	Mayo a las mozas	YERKA
I122a	I113b			465	Mayos, Los	OCENTEJO
I122a	I113b			684	Mayos, Los	PIERZABA
I122a	I113b			731	Mayos, Los	VALDESOTOS
I122a	I113b			23	Mayo, El	ALGORA
I122a	I113b			193	Mayo, El	CAMPILLO DE RANAS (ESPINAR)
I122a	I113b			269	Mayo, El	CARDOSO DE LA SIERRA
I122a	I113b			214	Mayo, El	CASAR DE TALAMANCA
I122a	I113b			278	Mayo, El	COLMENAR DE LA SIERRA
I122a	I113b			284	Mayo, El	CORDUENTE
I122a	I113b			318	Mayo, El	FUENTELAHIGUERA DE ALBATADES
I122a	I113b			342	Mayo, El	GUALDA
I122a	I113b			419	Mayo, El	HERINA
I122a	I113b			505	Mayo, El	PEVALVER
I122a	I113b			506	Mayo, El	PEVALVER
I122a	I113b			533	Mayo, El	PINILLA DE MOLINA
I122a	I113b			618	Mayo, El	SOLANILLOS DEL EXTREMO
I122a	I113b			663	Mayo, El	SOTODOSOS
I122a	I113b			693	Mayo, El	TIERZO
I122a	I113b			727	Mayo, El	VALDENUNO-FERNANDEZ
I122a	I113b			781	Mayo, El	VALTABLADO DEL RIO
I122b				55	Cantares de San Juan	ARBANCON
I122b				365	En la noche de San Juan	HUERCE, LA
I122b				280	Pedro, El	COLMENAR DE LA SIERRA
I122b	I1116			581	Sanjuaneras	SIGUENZA
I13	I113c			654	Cuando mi madre cierce	SOTODOSOS
I131	I134			463	Diez mandamientos de amor, Los	OCENTEJO
I131a				96	Cantar de arada	BOCIGANO
I131a				360	Cantar de arada (Siempre que voy a arar)	HUERCE, LA
I131a				107	Cantares de arada	BOCHONES
I131a				486	Cantares de arada	PALMACES
I131a				588	Canto de arada	SOLANILLOS DEL EXTREMO
I131a	I113a			522	Cantar de arada	PERALVECHE
I131d				372	Segadora	HUERCE, LA
I131d				632	Segadora	SOLANILLOS DEL EXTREMO
I131d				694	Segadora	TIERZO
I131d				833	Segadora	VILLANUEVA DE ALCORON
I131d				44	Segadoras	ANGON
I131d				204	Segadoras	CAMPILLO DE RANAS (ESPINAR)
I131d				281	Segadoras	COLMENAR DE LA SIERRA
I131d				488	Segadoras	PALMACES
I131d				527	Segadoras	PERALVECHE
I131d				535	Segadoras	PINILLA DE MOLINA
I131d				714	Segadoras	TORTUERA
I131d				790	Segadoras	VIANA DE JADRAQUE
I131d				257	Segadora, segadora	CENDEJAS DEL PADRASTRO
I131e				182	Cantar de trilla	CAMPILLO DE RANAS (ESPINAR)
I131e				689	Cantar de trilla	TIERZO

índice de canciones por orden de clasificación

CLASE1	CLASE2	CLASE3	CLASE4	N	TÍTULOS	LOCALIDADES
1131e				276	Cantares de trilla	COLMENAR DE LA SIERRA
1131e	1131a			15	Cantares de trilla	ALGORA
1131g				497	A coger olivas voy	PEVALVER
1131g				499	Al olivo, al olivo	PEVALVER
1131h				357	Abejitas, abejitas	MUERCE, LA
1131h				177	Cantar de colmenas	CAMPILLO DE MANAS (ESPINAR)
1131h				110	Hijas, hijas	BOCHONES
1131h				536	Sacristan se ha muerto, El	PUERTA DE BELEVA
1132a				799	Cantares de pastores	VILLANUEVA DE ALGORDON
1132a				523	Como quieres niña	PEVALVECHE
1132a	1131c			610	Hay un monte en Solanillos	SOLANILLOS DEL EXTREMO
1132b				800	Cantares pinariegos	VILLANUEVA DE ALGORDON
1132d				290	Cantares de esquiladores	LMEDA
1133				498	A la buena miel	PEVALVER
1133				423	Pregon de maxima autoridad	MESINA
1133				424	Pregon de organismo oficial	MESINA
1133				425	Pregon de venta	MESINA
114				640	A la verde, verde	SOMOLINOS
114				539	Al salir de misa de once	ROBLEDO DE CORPES
114				583	Alla arriba, en aquel cerro	SOLANILLOS DEL EXTREMO
114				267	Cantares al pelele	COGOLLUDO
114				229	Carmela se paseaba	CENDEJAS DEL PADRASTRO
114				230	Clara	CENDEJAS DEL PADRASTRO
114				540	Clara	ROBLEDO DE CORPES
114				541	Conde Flores, El (La boda estorbada)	ROBLEDO DE CORPES
114				542	Conde de Romanones, El (La dama y el segador)	ROBLEDO DE CORPES
114				774	Conde de Roma, El (La dama y el segador)	VALTABLADO DEL RIO
114				135	Delgadina	BUSTARES
114				232	Delgadina	CENDEJAS DEL PADRASTRO
114				775	Delgadina	VALTABLADO DEL RIO
114				234	Dia de los torneos, El (D Bueso y su hermana)	CENDEJAS DEL PADRASTRO
114				435	Dia de los torneos, El (D Bueso y su hermana)	MILMARCOS
114				3	Dia de los torneos, El (D. Bueso y su hermana)	ALBAKES
114				543	Dicen que te casas, Juana (El desdichado)	ROBLEDO DE CORPES
114				237	Dos de mayo, dos de mayo (El quintado)	CENDEJAS DEL PADRASTRO
114				814	En el jardin de arrayanes	VILLANUEVA DE ALGORDON
114				19	Era una joven doncella	ALGORA
114				817	Golfillo, El	VILLANUEVA DE ALGORDON
114				144	Grandes guerras se publican (Boda estorbada)	BUSTARES
114				244	Juan Lanas	CENDEJAS DEL PADRASTRO
114				439	Loba parda, La	MILMARCOS
114				247	Madre, majana hay corrida	CENDEJAS DEL PADRASTRO
114				250	Majanita, majanita (El Conde Olivos)	CENDEJAS DEL PADRASTRO
114				838	Majanita, majanita (D. Bueso y su hermana)	VILLARES DE JADRAQUE
114				782	Me caso mi madre	VALTABLADO DEL RIO
114				151	Mes de mayo, mes de mayo	BUSTARES
114				208	Molinera y el corregidor, La	CARDOSO DE LA SIERRA
114				641	Noche de Pascua Florida (D Bueso y su hermana)	SOMOLINOS
114				343	Oye tu, mozo bizarro	GUALDA
114				215	Pobre Adela, La (Lux Aeterna)	CASAR DE TALAMANCA
114				253	Pobre Adela, La (Lux Aeterna)	CENDEJAS DEL PADRASTRO

índice de canciones por orden de clasificación

CLASE1	CLASE2	CLASE3	CLASE4	N	TÍTULOS	LOCALIDADES
114				131	Rey Conde, El (El Conde Olmos)	BUSTAKES
114				31	Rey moro tuvo un hijo, El (Amor y Tamar)	ALBORA
114				103	Romance de Clara	BUCIGANO
114				273	Tarana, La	LOGELLUDO
114				374	Tarde de los torneos, La (D. Bueso)	HUELLE, LA
114				785	Una casadilla	VALTABLADO DEL MIO
114				258	Una señorita rica	CENDEJAS DEL PADRASTRO
114	1111			733	A una buena moza	VALFERNOSO DEL TAJUJA
114	1111			755	El día de los morales (D. Bueso y su hermana)	VALFERNOSO DEL TAJUJA
114	1111			152	Majanita, majanita (D. Bueso y su hermana)	BUSTAKES
114	1111			153	Paseando una majana (D. Bueso y su hermana)	BUSTAKES
114	1113c			12	Andarique	ALBORA
114	1113c			549	Aurelia Ortega y Bernabe	SAN ANDRÉS DEL CONGUSTO
114	1113c			128	Carmela se paseaba	BUSTAKES
114	1113c			17	Delgadina	ALBORA
114	1132a			147	Loba parda, la	BUSTAKES
114	13			367	Pastora, La	HUELLE, LA
114	13			670	Una quinta de mujeres	SOTODUSOS
1211				104	A Belen, pastores	BOCHONES
1211				122	A Belen, pastores	BUSTAKES
1211				292	A Belen, pastores	CHILGONES
1211				699	A la puerta de un rico avariento	TOPIJA
1211				793	Aguinaldos	VILLANUEVA DE ALCORON
1211				673	Alegria, alegria	TENDILLA
1211				674	Angel nos llama, El	TENDILLA
1211				323	Antes de las doce a Belen llegad	GALVE DE SORBE
1211				500	Arado, El	PEVALVER
1211				71	Ardia la zarza	BARRIOPEDRO
1211				430	Ay que lindo y que bello	MILMARCOS
1211				843	Ay, de chirriquitin	ZAQUEJAS
1211				586	Ay, que chirriquitin	SOLANILLAS DEL EXTREMO
1211				13	Camina la Virgen pura	ALBORA
1211				227	Camina la Virgen pura	CENDEJAS DEL PADRASTRO
1211				798	Caminando va la Virgen	VILLANUEVA DE ALCORON
1211				176	Cantar de Belen	CAMPILLO DE RAMAS (ESPINAR)
1211				211	Clavellina, La	CASAR DE TALAMANCA
1211				699	De Belen salio un niño	TORIJA
1211				324	Desposorios, Los	GALVE DE SORBE
1211				502	Doce palabritas, Las	PEVALVER
1211				718	Doce palabritas, Las	VALDEARENAS
1211				813	En Belen en un establo	VILLANUEVA DE ALCORON
1211				213	En Belen tocan a fuego	CASAR DE TALAMANCA
1211				436	En el portal de Belen	MILMARCOS
1211				700	En el portal de Belen	TORIJA
1211				701	Entre la mula y el buey	TORIJA
1211				241	Ese portillejo abierto	CENDEJAS DEL PADRASTRO
1211				845	Esos cabellitos rubios	ZAQUEJAS
1211				81	Esta noche los pastores	BARRIOPEDRO
1211				116	Esta noche nace	BUDIA
1211				853	La Virgen y San Jose	YELAMOS DE ABAJO
1211				83	Madre, a la puerta hay un niño	BARRIOPEDRO

indice de canciones por orden de clasificacion

CLASE1	CLASE2	CLASE3	CLASE4	N	TITULOS	LOCALIDADES
1211				246	Madre, a la puerta hay un niño	CENUEJAS DEL MADRASIKU
1211				304	Madre, a la puerta hay un niño	DURON
1211				315	Madre, a la puerta hay un niño	FUENTELAENCINA
1211				317	Madre, a la puerta hay un niño	FUENTELAHIGUERA DE ALBATAGÉS
1211				392	Madre, a la puerta hay un niño	IRUESTE
1211				715	Madre, a la puerta hay un niño	TRILLO
1211				751	Madre, a la puerta hay un niño	VALFERMOSO DEL TAJUJA
1211				846	Madre, a la puerta hay un niño	ZARZEJAS
1211				702	Madre, a la puerta hay un niño	UDAJA
1211				249	Mandamientos de la ley de Dios, Los	CENUEJAS DEL MADRASIKU
1211				504	Mandamientos, los	PEVALVER
1211				754	Mi sol, sol, sol, sol	VALFERMOSO DEL TAJUJA
1211				452	Nació, nació, pastores	MIRABUENO
1211				386	Niño Dios se ha perdido, El	ILLANA
1211				492	Niño Dios se ha perdido, El	FAREJA
1211				24	Nochebuena	ALBURA
1211				67	Nochebuena	ARBELETA
1211				393	Nochebuena	IRUESTE
1211				453	Nochebuena	MIRABUENO
1211				507	Nochebuena	PEVALVER
1211				623	Panpanitos verdes	SOLANILLOS DEL EXTREMO
1211				87	Pastorcillos del monte, venid	BARRIOPEDRO
1211				422	Pastorcillos del monte, venid	MEJINA
1211				443	Pastorcillos del monte, venid	MILMARCOS
1211				482	Pastorcillos del monte, venid	UREA
1211				667	Pastorcillos del monte, venid	TERZAGA
1211				88	Pastores no son hombres, Los	BARRIOPEDRO
1211				28	Pastores venid, pastores llegad	ALBORA
1211				850	Pimpin, yo me remendaba	ZARZEJAS
1211				30	Quien es ese chiquitito	ALBORA
1211				510	Sacramentos, Los	PEVALVER
1211				319	San Jose adoraba al niño	FUENTELAHIGUERA DE ALBATAGÉS
1211				635	Suene, suene el tambor	SOLANILLOS DEL EXTREMO
1211				446	Tres Reyes del Oriente, Los	MILMARCOS
1211				445	Tres Reyes del Oriente, los	MILMARCOS
1211				688	Tres Reyes del oriente, Los	TERZAGA
1211				308	Virgen camina a Egipto, La	DURON
1211				114	Vamos, pastorcitos	BOCHONES
1211				320	Vamos, pastores, vamos	FUENTELAHIGUERA DE ALBATAGÉS
1211				447	Vamos, pastores, vamos	MILMARCOS
1211				484	Vamos, pastores, vamos	UREA
1211				720	Vamos, pastores, vamos	VALDEARENAS
1211				766	Vamos, pastores, vamos	VALFERMOSO DEL TAJUJA
1211				471	Venid aca, pastorcillos	OCENTEJO
1211				470	Venid, pastorcillos	OCENTEJO
1211				836	Venid, pastorcillos	VILLANUEVA DE ALCORDON
1211				93	Virgen camina a Egipto, La	BARRIOPEDRO
1211				390	Virgen camina a Egipto, La	ILLANA
1211				396	Virgen camina a Egipto, La	IRUESTE
1211				512	Virgen camina a Egipto, La	PEVALVER
1211				637	Virgen camina a Egipto, La	SOLANILLOS DEL EXTREMO

índice de canciones por orden de clasificación

CLASE1	CLASE2	CLASE3	CLASE4	N	TÍTULOS	LOCALIDADES
1211				704	Virgen camina a Egipto, La	TORIJA
1211				721	Virgen camina a Egipto, La	VALDEARENAS
1211				768	Virgen camina a Egipto, La	VALFERMOSO DEL TAJUJA
1211				722	Virgen se está peinando, La	VALDEARENAS
1211				253	Virgen y San José, La	CENDEJAS DEL PADRASTRO
1211				397	Virgen y San José, La	IKUBET
1211				705	Virgen y San José, La	TORIJA
1211				729	Ya vienen los Reyes	VALDEARENAS
1211				639	Zagalillo (Pastorcitos del monte venido)	SOLANILLOS DEL EXTREMO
1211	1111			711	Madre, a la puerta hay un niño	TORTUERA
1211	1121a			631	Doce palabritas, Las	GUALDA
1212				792	A pedir limosna viene	VILLANUEVA DE ALCORON
1212				11	Al cielo, al cielo	ALBORA
1212				70	Arado, El	BARRIOPEDRO
1212				125	Arado, El	BUSTARES
1212				173	Arado, El	CAMPILLO DE RANAS (ESPINAR)
1212				224	Arado, El	CENDEJAS DEL PADRASTRO
1212				329	Arado, El	GUALDA
1212				399	Arado, El	MAJAEIRAYO
1212				472	Arado, El	ORDIAL, EL
1212				584	Arado, El	SOLANILLOS DEL EXTREMO
1212				647	Arado, El	SOTODOSOS
1212				734	Arado, El	VALFERMOSO DEL TAJUJA
1212				771	Arado, El	VALTABLADO DEL RIO
1212				795	Arado, El	VILLANUEVA DE ALCORON
1212				60	Ave Maria	ARBETETA
1212				174	Ave Maria	CAMPILLO DE RANAS (ESPINAR)
1212				401	Ave Maria	MAJAEIRAYO
1212				585	Ave Maria	SOLANILLOS DEL EXTREMO
1212				796	Ave Maria	VILLANUEVA DE ALCORON
1212				175	Baraja de los naipes, La	CAMPILLO DE RANAS (ESPINAR)
1212				54	Baraja, La	ARBANCUN
1212				72	Baraja, La	BARRIOPEDRO
1212				126	Baraja, La	BUSTARES
1212				226	Baraja, La	CENDEJAS DEL PADRASTRO
1212				359	Baraja, La	HUERCE, LA
1212				402	Baraja, La	MAJAEIRAYO
1212				587	Baraja, La	SOLANILLOS DEL EXTREMO
1212				650	Baraja, La	SOTODOSOS
1212				736	Baraja, La	VALFERMOSO DEL TAJUJA
1212				797	Baraja, La	VILLANUEVA DE ALCORON
1212				61	Barajilla, La	ARBETETA
1212				772	Barajilla, La	VALTABLADO DEL RIO
1212				651	Cadena, La	SOTODOSOS
1212				180	Cantar para el Gobernador	CAMPILLO DE RANAS (ESPINAR)
1212				741	Cinco panes y dos peces, Los	VALFERMOSO DEL TAJUJA
1212				133	Confesion de la Virgen	BUSTARES
1212				653	Confesion de la Virgen	SOTODOSOS
1212				742	Contadme, niño, la historia	VALFERMOSO DEL TAJUJA
1212				184	Costurera, La	CAMPILLO DE RANAS (ESPINAR)
1212				406	Costurera, La	MAJAEIRAYO

indice de canciones por orden de clasificacion

CLASE1	CLASE2	CLASE3	CLASE4	N	TITULOS	LOCALIDADES
1212				139	Credo, El	BUSTARES
1212				744	Credo, El	VALFERMOSO DEL TAJUYA
1212				16	Cuando entreis en aquel templo	ALGORA
1212				407	Despedidas de Cuaresma	MAJAELEAYO
1212				802	Despedidas de Cuaresma	VILLANUEVA DE ALCORON
1212				185	Despedidas de la iglesia	CAMPILLO DE RANAS (ESPINAR)
1212				233	Despedidas de los cantos de Cuaresma	CENDEJAS DEL PADRASTRO
1212				655	Despedidas de los cantos de Cuaresma	SOTODOSOS
1212				137	Desposorios, Los	BUSTARES
1212				364	Dia de San Jose	HUERCE, LA
1212				804	Dia de San Jose	VILLANUEVA DE ALCORON
1212				805	Dia de la Virgen	VILLANUEVA DE ALCORON
1212				464	Diez mandamientos de flores, Los	OCENTEJO
1212				596	Dolores, Los	SOLANILLOS DEL EXTREMO
1212				681	Dolores, Los	TERZAGA
1212				74	Domingo de Cuaresma, 1	BARRIOPEDRO
1212				186	Domingo de Cuaresma, 1	CAMPILLO DE RANAS (ESPINAR)
1212				236	Domingo de Cuaresma, 1	CENDEJAS DEL PADRASTRO
1212				301	Domingo de Cuaresma, 1	DUKON
1212				332	Domingo de Cuaresma, 1	GUALDA
1212				537	Domingo de Cuaresma, 1	SOLANILLOS DEL EXTREMO
1212				777	Domingo de Cuaresma, 1	VALTABLADO DEL RIO
1212				75	Domingo de Cuaresma, 2	BARRIOPEDRO
1212				333	Domingo de Cuaresma, 2	GUALDA
1212				538	Domingo de Cuaresma, 2	SOLANILLOS DEL EXTREMO
1212				76	Domingo de Cuaresma, 3	BARRIOPEDRO
1212				334	Domingo de Cuaresma, 3	GUALDA
1212				599	Domingo de Cuaresma, 3	SOLANILLOS DEL EXTREMO
1212				77	Domingo de Cuaresma, 4	BARRIOPEDRO
1212				335	Domingo de Cuaresma, 4	GUALDA
1212				600	Domingo de Cuaresma, 4	SOLANILLOS DEL EXTREMO
1212				778	Domingo de Cuaresma, 4	VALTABLADO DEL RIO
1212				601	Domingo de Cuaresma, 5	SOLANILLOS DEL EXTREMO
1212				78	Domingo de Cuaresma, 5 (de Lazaro)	BARRIOPEDRO
1212				745	Domingo de Lazaro	VALFERMOSO DEL TAJUYA
1212				336	Domingo de Pasion	GUALDA
1212				806	Dominica, 1	VILLANUEVA DE ALCORON
1212				807	Dominica, 2	VILLANUEVA DE ALCORON
1212				808	Dominica, 3	VILLANUEVA DE ALCORON
1212				809	Dominica, 4	VILLANUEVA DE ALCORON
1212				810	Dominica, 5 (Domingo de Pasion)	VILLANUEVA DE ALCORON
1212				240	En casa de campo nacen	CENDEJAS DEL PADRASTRO
1212				410	Hoy, dia de San Jose	MAJAELEAYO
1212				243	Hoy es dia San Jose	CENDEJAS DEL PADRASTRO
1212				64	Hoy es dia de San Jose	ARBETETA
1212				780	Hoy es dia de San Jose	VALTABLADO DEL RIO
1212				88	Hoy, dia de San Jose	BARRIOPEDRO
1212				165	Hoy, dia de San Jose	BUSTARES
1212				339	Hoy, dia de San Jose	GUALDA
1212				612	Hoy, dia de San Jose	SOLANILLOS DEL EXTREMO
1212				748	Hoy, dia de San Jose	VALFERMOSO DEL TAJUYA

indice de canciones por orden de clasificacion

CLASE1	CLASE2	CLASE3	CLASE4	N	TITULOS	LOCALIDADES
1212				659	Hoy, el angel de la guarda	SOTODOSOS
1212				749	Huerta original, La	VALFERMOSO DEL TAJUVA
1212				613	Jesus amoroso	SOLANILLOS DEL EXTREMO
1212				84	Mandamientos de flores, Los	BARRIOPEDRO
1212				192	Mandamientos de flores, Los	CAMPILLO DE RANAS (ESPINAR)
1212				662	Mandamientos de la Pasion, Los	SOTODOSOS
1212				752	Mandamientos de la ley de Dios, Los	VALFERMOSO DEL TAJUVA
1212				616	Mandamientos en breve, Los	SOLANILLOS DEL EXTREMO
1212				617	Mandamientos en flor, Los	SOLANILLOS DEL EXTREMO
1212				148	Mandamientos, Los	BUSTAKES
1212				190	Mandamientos, Los	CAMPILLO DE RANAS (ESPINAR)
1212				411	Mandamientos, Los	MAJAEKRAYO
1212				821	Mandamientos, Los	VILLANUEVA DE ALCORON
1212				85	Niño perdido, El	BARRIOPEDRO
1212				194	Numeros, Los	CAMPILLO DE RANAS (ESPINAR)
1212				825	Padre Nuestro	VILLANUEVA DE ALCORON
1212				195	Padre nuestro	CAMPILLO DE RANAS (ESPINAR)
1212				344	Padre nuestro	GUALDA
1212				758	Padre nuestro	VALFERMOSO DEL TAJUVA
1212				518	Parecemos abejitas	PERALEJOS DE LAS TULHAS
1212				346	Pecadores pedimos, Los	GUALDA
1212				159	Prodigiosos misterios, Los	BUSTAKES
1212				666	Quince misterios, Los	SOTODOSOS
1212				160	Quince rosas, Las	BUSTAKES
1212				198	Quince rosas, Las	CAMPILLO DE RANAS (ESPINAR)
1212				369	Quince rosas, Las	HUERCE, LA
1212				413	Quince rosas, Las	MAJAEKRAYO
1212				561	Quince rosas, Las	SAN ANDRES DEL CONGOSTO
1212				254	Quince rosas, Las	CENDEJAS DEL PADRASTRO
1212				200	Reloj del purgatorio, El	CAMPILLO DE RANAS (ESPINAR)
1212				161	Reloj, El	BUSTAKES
1212				199	Reloj, El	CAMPILLO DE RANAS (ESPINAR)
1212				350	Reloj, El	GUALDA
1212				370	Reloj, El	HUERCE, LA
1212				759	Reloj, El	VALFERMOSO DEL TAJUVA
1212				830	Reloj, El	VILLANUEVA DE ALCORON
1212				627	Sacerdote que en la víspera	SOLANILLOS DEL EXTREMO
1212				256	Sacerdote "impues" de Dios	CENDEJAS DEL PADRASTRO
1212				667	Sacerdote, pues de Dios	SOTODOSOS
1212				202	Sacramentos de la iglesia, Los	CAMPILLO DE RANAS (ESPINAR)
1212				628	Salve a los Dolores	SOLANILLOS DEL EXTREMO
1212				629	Salve, Dolorosa	SOLANILLOS DEL EXTREMO
1212				90	Samaritana, La	BARRIOPEDRO
1212				761	Samaritana, La	VALFERMOSO DEL TAJUVA
1212				371	San Antonio y los pajaritos	HUERCE, LA
1212				473	San Antonio y los pajaritos, Milagro de	ORDIAL, EL
1212				465	Santo Dios	OCENIEJO
1212				631	Santo Dios	SOLANILLOS DEL EXTREMO
1212				834	Señor mío, Jesucristo	VILLANUEVA DE ALCORON
1212				483	Septenario de dolores	OREA
1212				636	Veinticinco de marzo	SOLANILLOS DEL EXTREMO

indice de canciones por orden de clasificacion

CLASE1	CLASE2	CLASE3	CLASE4	N	TITULOS	LOCALIDADES
1212				400	Veinticinco de marzo, A	MAJUELRAYO
1212				92	Veinticinco de marzo, El	BARRIOPEMO
1212				671	Veinticinco de marzo, El	SOTODOSOS
1212				58	Viniendo un dia de arar	ARBACOM
1212				769	Virtudes, Las	VALFERMOSO DEL TAJUJA
1212				780	Ya se han vestido de luto	VALTABLADO DEL RIO
1212				205	Ya viene la Virgen, Santa	CAMPILLO DE RAMAS (ESPINAR)
1212				770	Yugo, El	VALFERMOSO DEL TAJUJA
1212	122			474	Cantar a la Virgen de los Dolores	UREA
1212	122			508	Dolores, Los	PEVALVEK
1212	122			831	Salve a Maria Santisima	VILLANUEVA DE ALCORON
1213				582	Agos, Virgen del Cielo	SOLANILLOS DEL EXTREMO
1213				548	Alma, si eres compasiva	SAN ANDRES DEL CONGOSTO
1213				649	Bajando estan las prisiones	SOTODOSOS
1213				95	Baraja, La	BOCIBANO
1213				288	Calvario, El	CHECA
1213				737	Calle de la amargura, La	VALFERMOSO DEL TAJUJA
1213				108	Cena, La	BOCHONES
1213				129	Cena, La	BUSTARES
1213				739	Cena, La	VALFERMOSO DEL TAJUJA
1213				740	Cena, La	VALFERMOSO DEL TAJUJA
1213				296	Cinco ilagas, Las	CHILUECHES
1213				434	Con pureza de conciencia	MILMARLOS
1213				550	Confesion, La	SAN ANDRES DEL CONGOSTO
1213				743	Corona de espinas, La	VALFERMOSO DEL TAJUJA
1213				592	Creco	SOLANILLOS DEL EXTREMO
1213				531	Cuatro doncellas veninos	SOLANILLOS DEL EXTREMO
1213				696	Despues del destierro	TORDELRAIANO
1213				297	Dolores de Maria, Los	CHILUECHES
1213				138	Dolores de la Virgen, Los	BUSTARES
1213				656	Dolores, Los	SOTODOSOS
1213				48	Domingo de Ramos	AMUELA DEL DUCADO
1213				63	Domingo de Ramos	ARBETETA
1213				79	Domingo de Ramos	BARRIOPEDRO
1213				80	Domingo de Ramos	BARRIOPEDRO
1213				100	Domingo de Ramos	BOCIBANO
1213				139	Domingo de Ramos	BUSTARES
1213				140	Domingo de Ramos	BUSTARES
1213				187	Domingo de Ramos	CAMPILLO DE RAMAS (ESPINAR)
1213				188	Domingo de Ramos	CAMPILLO DE RAMAS (ESPINAR)
1213				189	Domingo de Ramos	CAMPILLO DE RAMAS (ESPINAR)
1213				337	Domingo de Ramos	GUALDA
1213				552	Domingo de Ramos	SAN ANDRES DEL CONGOSTO
1213				602	Domingo de Ramos	SOLANILLOS DEL EXTREMO
1213				603	Domingo de Ramos	SOLANILLOS DEL EXTREMO
1213				604	Domingo de Ramos	SOLANILLOS DEL EXTREMO
1213				657	Domingo de Ramos	SOTODOSOS
1213				746	Domingo de Ramos	VALFERMOSO DEL TAJUJA
1213				779	Domingo de Ramos	VALTABLADO DEL RIO
1213				811	Domingo de Ramos	VILLANUEVA DE ALCORON
1213				408	Domingo de Ramos (1947)	MAJUELRAYO

índice de canciones por orden de clasificación

CLASE1	CLASE2	CLASE3	CLASE4	N	TÍTULOS	LOCALIDADES
1213				49	Entierro de Jesus, El	ANQUELA DEL DULADO
1213				119	Entierro de Jesus, El	BUJALARU
1213				606	Entierro de Jesus, El	SOLANILLOS DEL EXTREMO
1213				815	Entierro de Jesus, El	VILLANUEVA DE ALCORON
1213				109	Entierro, El	BOCHONES
1213				141	Entierro, El	BUSTAKES
1213				142	Entierro, El	BUSTAKES
1213				302	Entierro, El	DURON
1213				476	Entierro, El	OREA
1213				477	Entierro, El	OREA
1213				532	Entierro, El	PINILLA DE MOLINA
1213				573	Entierro, El	SIENES
1213				658	Entierro, El	SOTODOSOS
1213				816	Evangelio de Jueves Santo	VILLANUEVA DE ALCORON
1213				20	Funeraria, La	ALBUCA
1213				611	Himno a la cruz	SOLANILLOS DEL EXTREMO
1213				338	Hoy aumenta la tristeza	GUALDA
1213				660	Hoy es jueves de la Cena	SOTODOSOS
1213				661	Hoy se oscurece la tarde	SOTODOSOS
1213				340	Jesus amoroso	GUALDA
1213				438	Jesus amoroso	MILMARCOS
1213				503	Jesus amoroso	PEVALVER
1213				574	Jesus en la eucaristia	SIENES
1213				120	Jueves Santo	BUJALARU
1213				341	Jueves Santo	GUALDA
1213				614	Jueves Santo	SOLANILLOS DEL EXTREMO
1213				553	Jueves Santo, Jueves Santo	SAN ANDRES DEL CONGOSTO
1213				576	Jueves Santo, Jueves Santo (Pasion)	SIENES
1213				145	Jueves santo	BUSTAKES
1213				615	Lavatorio, EL	SOLANILLOS DEL EXTREMO
1213				111	Lavatorio, El	BOCHONES
1213				146	Lavatorio, El	BUSTAKES
1213				303	Lavatorio, El	DURON
1213				474	Lavatorio, El	OREA
1213				515	Lavatorio, El	PERALEJOS DE LAS TRUCHAS
1213				554	Lavatorio, El	SAN ANDRES DEL CONGOSTO
1213				706	Lavatorio, El	TORREMOCHA DEL PINAR
1213				750	Lavatorio, El	VALFERMOSO DEL TAJUYA
1213				101	Mandamientos, Los	BUCEBANO
1213				555	Mandamientos, Los	SAN ANDRES DEL CONGOSTO
1213				712	Mandato, El	ORTUERA
1213				753	Mater Dolorosa	VALFERMOSO DEL TAJUYA
1213				451	Mirad la Virgen, que sola esta	MIRABUENO
1213				756	Oracion en el huerto, La	VALFERMOSO DEL TAJUYA
1213				621	Oveja perdida, la	SOLANILLOS DEL EXTREMO
1213				112	Oye, alma de tristeza	BOCHONES
1213				557	Oye, alma de tristeza	SAN ANDRES DEL CONGOSTO
1213				622	Oye, alma de tristeza	SOLANILLOS DEL EXTREMO
1213				757	Oye, alma de tristeza	VALFERMOSO DEL TAJUYA
1213				827	Pasion de Jueves Santo	VILLANUEVA DE ALCORON
1213				828	Pasion de Viernes Santo	VILLANUEVA DE ALCORON

indice de canciones por orden de clasificacion

CLASE1	CLASE2	CLASE3	CLASE4	N	TITULOS	LOCALIDADES
1213				625	Pasion del Seior	SOLANILLOS DEL EXTREMO
1213				197	Pasion y muerte de Cristo	CAMPILLO DE RAMAS (ESPINAR)
1213				196	Pasion, La	CAMPILLO DE RAMAS (ESPINAR)
1213				286	Pasion, La	CORDUENTE
1213				457	Pasion, La	OCENTEJO
1213				520	Pasion, La	PERALEJOS DE LAS TRUCHAS
1213				665	Pasion, La	SOTODOSOS
1213				849	Pasion, La	ZAOREJAS
1213				297	Reloj, El	CORDUENTE
1213				577	Reloj, El	SIENES
1213				851	Reloj, El	ZAOREJAS
1213				469	Rostro de la sangre, El	OCENTEJO
1213				760	Salve	VALFERMOSO DEL TAJUJA
1213				34	Santo entierro, El	ALBORA
1213				762	Santo entierro, El	VALFERMOSO DEL TAJUJA
1213				166	Siete palabras, Las	BUSTARES
1213				633	Siete palabras, Las	SOLANILLOS DEL EXTREMO
1213				763	Siete palabras, Las	VALFERMOSO DEL TAJUJA
1213				835	Soledad de Maria	VILLANUEVA DE ALCONON
1213				634	Soledad de Nuestra Seiora	SOLANILLOS DEL EXTREMO
1213				767	Venta, La	VALFERMOSO DEL TAJUJA
1213				168	Via Crucis	BUSTARES
1213				169	Via Crucis	BUSTARES
1213				219	Via Crucis	CASTEJON DE MENARES
1213				485	Via Crucis	OREA
1213				672	Via Crucis	SOTODOSOS
1213				299	Via Crucis o Pasion	CHILDECHES
1213				353	Viernes Santo	GUALDA
1213				376	Viernes por la majana	HUERCE, LA
1213				563	Ya sale la palomita	SAN ANDRES DEL CONGOSTO
1213	122			648	Ave Maria	SOTODOSOS
1213	122			562	Salve	SAN ANDRES DEL CONGOSTO
1214				735	Ave Maria	VALFERMOSO DEL TAJUJA
1214				594	De luz se tije la aurora	SOLANILLOS DEL EXTREMO
1214				143	Evangelio, El	BUSTARES
1214				283	Evangelio, El	CORDUENTE
1214				544	Palomita, La	ROBLEDO DE CORPES
1214				27	Pascua de Resurreccion	ALBORA
1214				50	Pascua de Resurreccion	ANGUELA DEL DUCADO
1214				68	Pascua de Resurreccion	ARBETETA
1214				86	Pascua de Resurreccion	BARRIOPEDRO
1214				57	Pascua de Resurreccion	ARBANCUN
1214				94	Pascua de Resurreccion	BELEVA DE BURBE
1214				102	Pascua de Resurreccion	BOCIBANU
1214				113	Pascua de Resurreccion	BOCHONES
1214				118	Pascua de Resurreccion	BUDIA
1214				121	Pascua de Resurreccion	BUJALARD
1214				157	Pascua de Resurreccion	BUSTARES
1214				218	Pascua de Resurreccion	CASTEJON DE MENARES
1214				285	Pascua de Resurreccion	CORDUENTE
1214				298	Pascua de Resurreccion	CHILDECHES

índice de canciones por orden de clasificación

CLASE1	CLASE2	CLASE3	CLASE4	N	TÍTULOS	LOCALIDADES
1214				313	Pascua de Resurreccion	EMBIÓ
1214				398	Pascua de Resurreccion	JOCAN
1214				412	Pascua de Resurreccion	MAJAEIKAYU
1214				421	Pascua de Resurreccion	MEBINA
1214				427	Pascua de Resurreccion	MIERLA, LA
1214				442	Pascua de Resurreccion	MILMARCOS
1214				455	Pascua de Resurreccion	MIRABUENO
1214				466	Pascua de Resurreccion	OCENTECU
1214				503	Pascua de Resurreccion	PEVALVER
1214				419	Pascua de Resurreccion	PERALEJOS DE LAS TRUCHAS
1214				534	Pascua de Resurreccion	PINILLA DE MOLINA
1214				558	Pascua de Resurreccion	SAN ANDRÉS DEL COMBUSTO
1214				559	Pascua de Resurreccion	SAN ANDRÉS DEL COMBUSTO
1214				566	Pascua de Resurreccion	SANTIUSTE
1214				575	Pascua de Resurreccion	SIENES
1214				624	Pascua de Resurreccion	SOLANILLOS DEL EXTREMO
1214				625	Pascua de Resurreccion	SOLANILLOS DEL EXTREMO
1214				664	Pascua de Resurreccion	SOTODOSOS
1214				686	Pascua de Resurreccion	TERZAGA
1214				713	Pascua de Resurreccion	TORQUEA
1214				783	Pascua de Resurreccion	VALTABLADO DEL RIO
1214				826	Pascua de Resurreccion	VILLANUEVA DE ALCORÓN
1214				848	Pascua de Resurreccion	ZADREJAS
1214				728	Pascua de Resurreccion (El encuentro)	VALDENUNO-FERNÁNDEZ
1214				366	Pascua de Resurreccion (Las albricias)	HUEKCE, LA
1214				526	Pascua de Resurreccion	PERALVECHE
1214				306	Pascua de Resurreccion (El encuentro)	DOKUN
1214				481	Pascuas, Las	OKEA
1214				279	Pascua, La	COLMENAR DE LA SIERRA
1214				345	Pascua, La	GUALDA
1214				89	Preddedle, preddedle al Judas	BARRIOPEDRO
1214				201	Resurreccion gloriosa, La	CAMPILLO DE RAMAS (ESPINAR)
122				326	A dejarte, oh Maria	GUALDA
122				106	A esta santa novena (Accion de gracias)	BOCHONES
122				220	A ti, oh Virgen de Valbuena	CENDEJAS DEL PADKASIKU
122				448	A vos, Madre de bondad	MIRABUENO
122				10	Adios, Reina del cielo	ALGORA
122				449	Adios, Reina del cielo	MIRABUENO
122				327	Adios, bella Maria	GUALDA
122				680	Adios, del cielo encanto	TERZAGA
122				38	Adios, milagrosa	ALUSTANTE
122				842	Adios, paloma inocente	ZADREJAS
122				310	Ave Maria	EMBIÓ
122				707	Ave Maria	TORTUERA
122				429	Ave Maria del Rosario	MILMARCOS
122				652	Canto a la Virgen de la Vega	SOTODOSOS
122				570	Despedidas Virgen de la Minerva (novena)	SELAS
122				572	Despedidas a la Virgen	SIENES
122				569	Despedidas a la Virgen de la Minerva	SELAS
122				812	Dulce madre y zagala	VILLANUEVA DE ALCORÓN
122				726	Entremos humildemente	VALDENUNO-FERNÁNDEZ

indice de canciones por orden de clasificacion

CLASE1	CLASE2	CLASE3	CLASE4	N	TITULOS	LOCALIDADES
122				682	Flores, flores, tejed a porfia	TERZAGA
122				312	Gloria	EMERID
122				683	Gozos a la Virgen de la Cabeza	TERZAGA
122				710	Gozos de la Virgen Fuente de Remedios	TORTUERA
122				514	Gozos de la Virgen de Ribagorda	PERALEJOS DE LAS TRUCHAS
122				538	Gozos de la Virgen de la Carrasca	RILLO DE GALLU
122				571	Gozos de la Virgen de la Minerva	SELAS
122				457	Himno a la Virgen del Carmen	MOLINA DE ARAGON
122				2	Mayo a la Virgen	ALBALATE DE ZORITA
122				4	Mayo a la Virgen	ALBARES
122				36	Mayo a la Virgen	ALMUGUEKA
122				37	Mayo a la Virgen	ALMONACID DE ZORITA
122				66	Mayo a la Virgen	ARBETEIA
122				316	Mayo a la Virgen	FUENTELAENCINA
122				385	Mayo a la Virgen	ILLANA
122				492	Mayo a la Virgen	FAREJA
122				496	Mayo a la Virgen	PASTRAMA
122				525	Mayo a la Virgen	PERALVECHE
122				547	Mayo a la Virgen	SALMERON
122				716b	Mayo a la Virgen	TRILLO
122				823	Mayo a la Virgen	VILLANUEVA DE ALCORDON
122				841	Mayo a la Virgen	YEBKA
122				415	Mayo a la Virgen de la Paz	MAZUELOS
122				300	Mayos a la Virgen	DRIEBES
122				480	Mayos a la Virgen	OMEA
122				154	No cesara mi lengua	BUSTARES
122				454	Novena a la Virgen de Mirabueno	MIRABUENO
122				517	Novena a la Virgen de Ribagorda	PERALEJOS DE LAS TRUCHAS
122				155	Ofrecimiento de flores	BUSTARES
122				25	Oh, Virgen del Carmen	ALGORA
122				458	Purezas de la Inmaculada	MOLINA DE ARAGON
122				579	Rosario, El (Misterios gloriosos)	SIENES
122				32	Sagrada Virgen del Carmen	ALGORA
122				164	Salve	BUSTARES
122				567	Salve	SANTIUSTE
122				678	Salve	TENDILLA
122				203	Salve a la Virgen	CAMPILLO DE RAMAS (ESPINAK)
122				630	Salve, Regina	SOLANILLOS DEL EAIKEMU
122				33	Salve, Virgen pura	ALGORA
122				459	Salve, fuente de agua viva	MOLINA DE ARAGON
122				40	Salve, reina milagrosa	ALUSTANTE
122				580	Salve, triste Virgen	SIENES
122				377	Virgen de la Soledad	HUERCE, LA
122				837	Virgen del Rosario, La	VILLANUEVA DE ALCORDON
122				490	Virgen del Sagrario	PARDES DE SIGUENZA
122				59	Virgen sale a misa, La	ARBANCON
122				309	Viva la Virgen de la Esperanza	DURON
122				456	Viva la Virgen, nuestra patrona	MIRABUENO
122				354	Vuelve Madre piadosa en este dia	GUALDA
122				378	Ya sale la luna nueva	HUERCE, LA
122				355	Ya viene la primavera	GUALDA

indice de canciones por orden de clasificacion

CLASE1	CLASE2	CLASE3	CLASE4	N	TITULOS	LOCALIDADES
122	123	124		314	Salve	EMBU
123				8	Cantares a San Timoteo	ALCOKULMES
123				416	Cantares de San Roque	MEGINA
123				52	Gozos de San Antonio	AKAGONCILLO
123				392	Gozos de San Antonio	ILLANA
123				919	Gozos de San Antonio	VILLANUEVA DE ALKORON
123				39	Gozos de San Jose	ALUSTANTE
123				919	Gozos de San Jose	VILLANUEVA DE ALKORON
123				321	Gozos de San Miguel	FUENTEISAI
123				709	Gozos de San Nicolas de Tolentino	TUKUERA
123				322	Gozos de San Pascual	FUENTEISAI
123				21	Gozos de San Roque	ALGORA
123				39b	Gozos de San Roque	ALUSTANTE
123				608	Gozos de Santa Barbara	SOLANILLOS DEL EXTREMO
123				418	Gozos de Santa Quiteria	MEGINA
123				409	Himno al Santo Niño	MAJAEKRAYO
123				53	Novena de San Antonio	AKAGONCILLO
123				847	Oracion de San Antonio	LAOREJAS
123				5	Que viva, que viva	ALBENDIEGO
123				668	San Antonio y los pajaritos	SOTODOSOS
123				420	San Antonio y los pajaritos, Milagro de	MEGINA
123	13			265	Cantares a Santa Agueda	COGOLLUDO
124				105	A esta santa novena (Rogativa)	BOCHONES
124				221	A tus plantas nos postramos	CENDEJAS DEL PADRASTRO
124				489	Agua, sejora, agua	PAKEDS DE SIGUENZA
124				294	Al templo venimos	CHILDECHES
124				26	Oh, Virgen Maria	ALGORA
124				556	Oh, Virgen hermosa	SAN ANDRES DEL CONGOSTO
124				560	Plegarias a la Virgen de Sopeja	SAN ANDRES DEL CONGOSTO
124				578	Rogativa a San Isidro	SIENES
124				272	Rogativas a San Isidro	COGOLLUDO
124				352	San Isidro labrador	BUALDA
124				43	San Isidro saco el agua	ANGON
124				511	San Jose bendito	PEVALVER
124				697	Virgen de las Angustias	TORDELRAIANO
125				685	Novena de animas	TERZAGA
125				156	Oh, Madre bondadosa	BUSTARES
125				158	Por las animas benditas	BUSTARES
125				444	Romped, romped mis cadenas	MILMARCOS
13	114			642	Una tarde cortando leja	SOMOLINOS